SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik V	Lipiec—Sierpień	Zeszyt VII—VIII (XX—XXI)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Dr. Józef Michał Chomiński
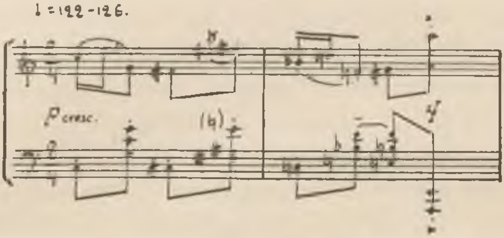
EWOLUCJA HARMONIKI WSPÓŁCZESNEJ

Zjawiska harmoniczne, które jeszcze niedawno były uważane za wręcz rewolucyjne, dziś dla historyka nie są czymś nagłym i niespodziewanym, albowiem w okresie poprzedzającym nasze czasy dadzą się odnaleźć związki przyczynowe z teraźniejszym stanem rzeczy, wyznaczające zarazem bieg ewolucyjny nowej harmoniki. W odróżnieniu od czasów dawniejszych rozwój tej harmoniki dokonywał się w szybszym tempie, tak, że jeszcze jedne zdobycze nie zdołały należycie rozpowszechnić się, t. zn. stać się własnością ogółu nie zaś tylko jednostek, a już nowe wychodziły na widownię, utrudniając tym samym orientację w sytuacji. Trudności te znikają z chwilą, gdy na zmiany, jakie dokonywały się na gruncie nowszej harmoniki spoglądamy z perspektywy kilkudziesięciu lat. Jeżeli chodzi o uchwycenie biegu ewolucyjnego harmoniki nowszej, to przełomowe znaczenie w tym względzie posiada twórczość kompozytorów, których największy rozkwit przypada na ostatnie dziesięciolecie XIX i pierwsze XX wieku. Już teoretycy niemieccy z drugiej połowy XIX wieku zdawali sobie dokładnie sprawę ze stanu, w jakim znalazła się wówczas harmonika. Nazwiska takie, jak Capellen, Mayerhofer, Polack, Ziehn, a przede wszystkim Stumpf są zbyt znane, żebyśmy musieli się nimi specjalnie zajmować. Jak wiadomo, teoretycy ci w rezultacie swych poszukiwań wyszli poza klasyczny system harmoniczny, wskazując na możliwości rozszerzenia zasięgu od-

niesień funkcyjnych i konstrukcyj akordowych, a tym samym na tworzenie nowych form dźwiękowych, co równocześnie z nowym oświetleniem problematu konsonansu i dysonansu było odpowiednikiem do praktyki harmonicznej, która zaistniała już w dziełach Wagnera i Liszta, a po ich śmierci doszła do najwyższego stopnia aktualności, otwierając drogę w kierunku dalszego rozbudowania systemu. Skoro „Trystan" jest według Kurtha objawem kryzysu harmoniki romantycznej, to dzieła ostatnich wielkich romantyków niemieckich, pracujących w kierunku wytkniętym przez swych poprzedników, muszą być uważane za wyraz dalszego tego kryzysu postępowania lub w ogóle za wyraz opanowania przez czynniki destrukcyjne dawnego systemu, który szybko kłonił się do upadku. Pogląd taki jest bez wątpienia słuszny, gdy spoglądamy na zdobycie późnego okresu romantycznego ze stanowiska harmoniki klasycznej; nawet w wypadku przyjęcia romantycznego systemu, będącego zresztą rozbudową systemu klasycznego, nie traci on również na swym znaczeniu. Faktem jest, że harmonika późnoromantyczna istotnie była drogą prowadzącą do przezwyciężenia systemu; pomimo tego jednak nie można odmówić jej zwartości i logiki w następstwach akordowych. W systemie klasycznym zwartość taką warunkowała podstawa tonacyjna, która była główną podporą przy wyznaczaniu odniesień funkcyjnych. Przy końcu XIX w. wyznacznik tonacyjny zeszedł już na plan dalszy, gdyż materiał dźwiękowy, zawarty w obrębie jednej gamy stał się nie wystarczający dla poczynań kompozytorskich, mających na celu rozbudowanie systemu. Wówczas rola wyznaczenia tonalnego materiału ograniczyła się tylko do funkcyjności.

Ten stan harmoniki późnoromantycznej reprezentuje najwymowniej harmonia Regera. Tonacyjne wyznaczenie przebiegów harmonicznych straciło wprawdzie u niego na swym znaczeniu, jednak mimo to pozostał on wierny ścisłemu funkcyjnemu ujmowaniu zjawisk harmonicznych (prawdopodobnie pod wpływem swego nauczyciela H. Riemanna), nie wychylając się poza rozbudowany system funkcyjny, co w porównaniu z innymi późnymi romantykami (np. z Mahlerem lub R. Straussem) nadało jego harmonice cechy konserwatywne, ale równocześnie zadecydowało o tym, iż stała się ona wykładnikiem ostatnich pozytywnych poczynań na gruncie systemu funkcyjnego. Zmiany, które przechodził system funkcyjny u innych współczesnych Regerowi kom-

pozytorów, zwłaszcza u Ryszarda Straussa, nie należą do tej samej kategorii przejawów ewolucyjnych; wielka ich ilość musi być zaliczona do przejawów destrukcyjnych. Dla zademonstrowania czysto pozytywnych właściwości harmoniki Regera posłużymy się następującym przykładem:



Max Reger: Aus meinem Tagebuch II, 10, t. 1—2.

Wobec zużytkowania prawie wszystkich tonów, znajdujących się w obrębie oktawy, trudno byłoby utrzymywać, że ta dwutaktowa fraza jest napisana w tonacji C-dur. Nie chodzi tu bowiem kompozytorowi o wyznaczenie tonacyjne postępów, lecz o odniesienie do jednego punktu centralnego, jakim jest tonika w postaci akordu $c+e+g$, jak największej ilości materiału dźwiękowego. Skomplikowana budowa harmoniczna niniejszej frazy odrazu zyskuje na jasności, gdy zwrócimy uwagę na akordy skrajne. Ze względu na to, że ostatni akord jest paralelą toniki (bez tercji), całość przebiegu została zamknięta w ramach bezpośrednich związków. Pozostałe trzy akordy środkowe odnoszą się do paraleli toniki: akord, występujący bezpośrednio przed nią, jest dominantą górną, następny (licząc w kierunku wstecznym) okazuje się akordem subdominanty mollowej z małą sekstą (akord neapolitański), trzeci zaś spełnia rolę nawiasowego odniesienia do akordu poprzedniego jako czterodźwięk dominantowy mollowej subdominanty. A więc pomiędzy akordami należącymi do prostych wyznaczników funkcyjnych wprowadzone zostały połączenia, które rozszerzyły znacznie sieć funkcyjną. Środkami, służącymi do tego, są obok prostych odniesień nawiasowych również ich dalsze komplikacje, objawiające się w stosowaniu odniesień tego rodzaju do jednego z członów nawiasu, co jest identyczne z wprowadzeniem związków łańcuchowych. Przynależność większej ilości akordów do paraleli toniki nie może być jeszcze dowodem zupełnego zniesienia znaczenia punktu centralnego ze względu na bliskość pokre-

wieństwa, zachodzącego pomiędzy skrajnymi akordami frazy. W tym przypadku można jedynie mówić o działaniu toniki z perspektywy dalszej. Dawniej ingerencja toniki była bezpośrednia; w późnym okresie romantycznym jej działanie odbywa się często za pośrednictwem pochodnych akordów tonicznych. Stwierdzenie to posiada wielką wagę przy badaniu ewolucji funkcji tonicznej, ponieważ jakość akordu tonicznego staje się wskaźnikiem przy pomocy którego z największą dokładnością możemy obliczać natężenie siły tonicznej. O ile chodziłoby o wskazanie, w jakim stosunku pozostaje siła toniki do rozszerzenia jej granic, to okaże się, że jest ona odwrotnie proporcjonalną do punktów wychyleń, znajdujących się na liniach współrzędnych systemu funkcyjnego. W podanym przykładzie mamy do czynienia z najprostszym pokrewieństwem, jakie w takim wypadku może zachodzić, mianowicie z pokrewieństwem paralelnym stopnia pierwszego i dlatego gdyby kompozytor nie był wprowadził wskazanych odniesień nawiasowych, byłoby ono w czasie powstania utworu przestarzałe.

Rozwój funkcji tonicznej odbywał się po linii komplikowania jej postaci. Na gruncie odchyleń paralelnych można wskazać na trzy etapy rozwoju, pokrywające się ze stopniami tych odchyleń: toniczne pokrewieństwa paralelne stopnia pierwszego są charakterystyczne dla epoki klasycznej; w okresie romantycznym aż do roku 1850 pojawiają się już pokrewieństwa drugiego stopnia, jednak największe ich nasilenie przypada na czas od r. 1850—1890; po roku 1890 przychodzą do głosu najbardziej skomplikowane formy zastępcze toniki. Oczywiście że pokrewieństwa paralelne toniki nie są jedynymi formami jej rozwoju. Ponadto występują na widownię skomplikowane dominanty przejściowe akordów toniki oraz jej analogie. W epoce klasycznej znaczenie toniczne posiadają tylko najprostsze konstrukcje akordowe, podczas gdy wszelkie komplikacje w tym względzie należą już do romantycznych właściwości harmonicznych. Obok wskazanych szczegółów, dotyczących zmian, jakie przechodził akord funkcji tonicznej, nie mniej ważną jest sprawa jego częstotliwości. Ze względu na to, że zazwyczaj w takich wypadkach bierze się pod uwagę najprostszą formę akordu tonicznego, sprawa ta pozostaje w związku z zagadnieniem poprzednim, albowiem już z chwilą użycia form toniki wyższego rzędu (pokrewnych 2 st. i dalszych) jesteśmy skłonni mówić o osłabieniu potencji toniki. Po roku 1850 prosty akord toniki zaczyna zanikać, dowodem czego

jest chociażby wstęp do „Trystana". Wprawdzie w twórczości Brahmsa występuje ponowna restytucja pierwotnej siły toniki, jednak dla ogólnego rozwoju harmoniki romantycznej fakt ten posiada mniejsze znaczenie, wobec tego, że inni kompozytorowie podjęli pracę, zapoczątkowaną przez Wagnera. W rezultacie tego już po roku 1890 siła toniki zaczęła objawiać się przeważnie tylko w jej formach wyższego rzędu. Lecz nie tylko przez komplikację samego akordu toniki siła jej słabnie. Na osłabienie wpływa również supremacja funkcyj dominantowych. Jak długo kompozytorowie ograniczali się tylko do prostych funkcyj dominantowych, sytuacja wcale nie była groźna. W prostych funkcjach dominantowych, zwłaszcza górnych, kryje się bowiem zapowiedź odprężenia tonicznego. Z chwilą stłoczenia na dłuższej przestrzeni różnych akordów dominantowych, nie pozostających względem toniki w stosunku bezpośrednim, co więcej, gdy spotęgowana ekspansja potencjalna nie znajduje ujścia w naturalny sposób, lecz za pomocą licznych, nowych pod względem konstrukcyjnym połączeń zwodniczych, wówczas nawet przy chwilowym pojawieniu się toniki wewnątrz takiego szeregu nie może ona już opanować sytuacji, sprawiając niejednokrotnie wrażenie czegoś obcego. Są to już przejawy wyrafinowanej, późnoromantycznej techniki harmonicznej, które poprzedzały bezpośrednio upadek systemu funkcyjnego. W związku z następstwami zwodniczymi pozostaje specjalny ich rodzaj, występujący pod nazwą przesunięć. W podanym przykładzie (1) możemy obserwować to zjawisko, gdy ograniczymy się wyłącznie tylko do zbadania następstwa akordów drugiego i trzeciego, abstrahując od całokształtu przebiegu harmonicznego frazy. Wtedy akord *fis* + *ais* + *cis* + *e*, interpretowany jako funkcja górno-dominantowa, powinienby rozwiązać się na *h*+*dis*+*fis*. Tymczasem zamiast domniemanego akordu występuje trójdźwięk zbudowany na jego dolnej sekundzie. Nic więc przeto dziwnego, że takie przesunięcie właściwych rozwiązań musiało paraliżować, a nawet znosić siłę odprężeniową toniki i stawiać pod znakiem zapytania jej rolę.

Połączenia, znajdujące się pomiędzy akordami skrajnymi cytowanej frazy z miniatury Regera, wprowadzają nas na teren techniki połączeń, używanych wewnątrz składników konstrukcyjnych formy, jakimi są frazy i zdania. Prawidłowość stosowanych tam następstw wypływa z użycia zależności nawiasowych, które, jak wiadomo, bynajmniej nie są czymś nowym, gdyż pojawiły się

razem z systemem dur=moll. Ich nowe oblicze nie tkwi przeto w samym zjawisku nawiasowości, lecz w formach akordowych funkcyj, użytych dla jego realizacji. Najstarsza forma zależności nawiasowej, występująca pod postacią t. zw. dominanty wsta=wionej, przez długi czas oddziaływała na jakość tego rodzaju po=łączeń, skłaniając kompozytorów do szukania środków w rzę=dzie funkcyj górno=dominantowych. Dopiero muzyka romantycz=na, a przede wszystkim noworomantyczna, rozszerzyła zasięg możliwości w tej dziedzinie, sięgając do funkcyj innych i ich bardziej skomplikowanych form. Wówczas przy nawiasowych zależnościach wypływa na widownię subdominanta, oraz jej funkcje pochodne, trójdźwięk i czterodźwięk jej mollowej formy. Na tej samej drodze rozbudowy zostały one później wykorzysta=ne przy związkach łańcuchowych. Ponadto do zależności nawiaso=wych i związków łańcuchowych zostały wprowadzone formy wspomnianej funkcji, uzyskane drogą kroczenia następstw po linii paralelnej, oraz tego samego rodzaju funkcje toniczne. A gdy do tego jeszcze dodamy, że im bardziej zbliżamy się do wieku XX, tym bardziej zależności nawiasowe stają się tworami wielo=członowymi, jednoczącymi w sobie różne rodzaje akorów funk=cyjnych, wtedy staje się zupełnie jasnym, jak dalece musiała być zachwiana, a nawet w wielu wypadkach wręcz zniesiona wyrazi=stość tonacyjna utworów. Spowodowało to oczywiście trudności w strukturze schematu modulacyjnego dzieła, tak że już w ostat=niej ćwierci XIX wieku wyłącznymi kryteriami modulacji stały się właściwości tematyczno=formalne, a nie harmonika.
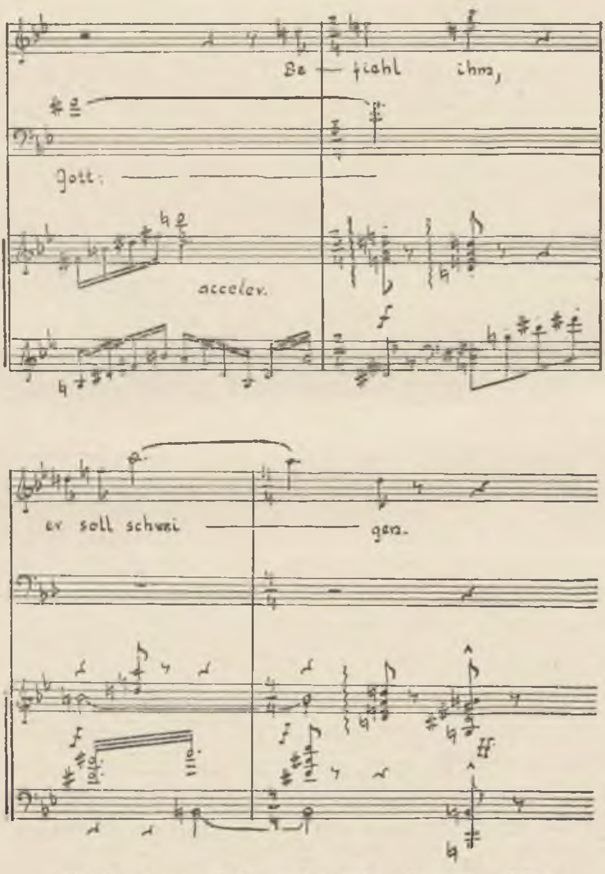
Równoczesne z rozbudową sieci funkcyjnej idą zmiany w dźwiękowym ujęciu akordów; postępując wprawdzie w dwóch odmiennych kierunkach, jednak prowadzą one do jednego celu, mianowicie do czysto dźwiękowego, pionowego pojmowania zja=wisk harmonicznych.

Pierwszy rodzaj tych zmian polega na usamodzielnianiu się dotychczasowych dysonujących tworów akordowych, oraz na rozszerzaniu pojemności akordowej w kierunku zużytkowania w jednym akordzie większej ilości różnych tonów. Kurth w swym dziele o harmonice romantycznej pokazał, jak to Wagner wpro=wadza w „Trystanie“ akordy septymowe i nonowe na miejsce dawnych trójdźwięków, mających na celu niwelację napięcia. Dziś tym bardziej nikt nie mółby zaprzeczyć, że akordy te, jako środki niwelacyjne napięcia, spełniają w odnośnych miejscach

istotnie zupełnie dobrze zadanie dawnych trójdźwięków. Wobec zachodzącej wskutek tego przemiany we własnościach energetycznych akordów znika dawniejsza odpowiedniość pomiędzy konsonansami i dysonansami muzycznymi a akustycznymi, ponieważ dysonanse akustyczne zyskały z punktu widzenia muzycznego znaczenie konsonansów. Dalszy rozwój w tym kierunku odbywał się na gruncie niemieckim zwolna, a dopiero szybsze tempo w tym względzie nadała rozwojowi harmoniki muzyka impresjonistyczna. Kompozytorowie niemieccy pracowali natomiast nad rozszerzeniem pojemności akordów, przy czym czynności te szły w dwóch kierunkach: 1. w kierunku wykorzystania możliwości, jakie dawał w tym wypadku system funkcyjny, mianowicie przez tworzenie nowych form dominant podwójnych, oraz dźwięków dominantowo-tonicznych, 2. w kierunku dodawania do gotowych form akordowych interwałów nowych, niezależnych od systemu funkcyjnego. Nie bez znaczenia dla kształtowania się nowych środków harmonicznych było również stosowanie trójdźwięków eliptycznych (bez tercji), co w porównaniu z rozbudową pojemności akordowej stanowi czynność przeciwną, bo polegającą na redukcji części składowych akordu. Jak długo trójdźwięk eliptyczny był w utworze tworem epizodycznym, z łatwością można było oznaczyć jego przypuszczalną fizjognomię funkcyjną. Sytuacja uległa zmianie dopiero wówczas, gdy zaczęła przejawiać się supremacja tych trójdźwięków na większej przestrzeni, mnogość ich bowiem z powodu neutralnego ich charakteru godziła w wyrazistość funkcyjnych zależności. Według dotychczasowego stanu badań Liszt był pierwszym kompozytorem, który stosował te trójdźwięki na większej przestrzeni. Dalszy rozwój w tym kierunku odrywa się od terenu niemieckiego, a znadując swe przedłużenie u Griega, przenosi się w końcu na grunt francuski. Skoro mowa o właściwościach dźwiękowych akordów, nie można pominąć techniki alteracyjnej, która przyczyniła się do spotęgowania ostrości brzmienia powstałych przy jej pomocy akordów, osłabiając retrospektywnie działanie dawniejszych akordów dysonansowych. Dla harmoniki współczesnej pierwszorzędnej wagi jest ostatnie stadium techniki alteracyjnej, kiedy to przy wzmożonym działaniu tonów alterowanych nastąpiło równocześnie ich swobodne traktowanie, wskutek czego technika ta zaczęła kostnieć w swych podstawach. Podobne przejawy stwierdzamy ok. r. 1900 w zakresie wtórnych

zjawisk harmonicznych (t. zn. opóźnień, nut zamiennych, przejściowych itp.), a wszystko to razem wzięte było zapowiedzią zbliżającego się nowego pojmowania harmonicznego.

Z pomiędzy środków harmonicznych, które w wielkim stopniu przyczyniły się do osłabienia fundamentów systemu funkcyjnego, a zarazem wskazywały jasno dalszą drogę, było przenikanie się akordów pokrewnych. Kombinacje te uderzyły z całą siłą w założenia systemu, zacierając z jednej strony granice pomiędzy dźwiękami pozostającymi względem siebie w stosunku paraleli, z drugiej zaś znosząc najistniejszą cechę systemu, t. zn. dwoistość trybu (dur i moll). Takie kombinacje trójdźwięków paralelnych, oraz opartych na wspólnym tonie zasadniczym wskazały na dalsze możliwości, doprowadzając do łączenia akor-



R. Strauss „Salome": t. 3—6 po nr. 215.

dów paralelnych wyższego rzędu. Pierwszym kompozytorem, który na tym polu doszedł do wprost rewelacyjnych odkryć, był Ryszard Strauss. W jego „Salome“ spotykamy skojarzenia, będące w czasie powstania dzieła (r. 1905) czymś zupełnie nowym. Skojarzenia takie widoczne są w przykładzie, podanym na str. 334.

Z punktu widzenia ewolucji harmoniki funkcyjnej zjednoczenie trójdźwięków $d+f+a$ i $h+dis+fis$ jest rezultatem równoczesnego wystąpienia harmonii $d+f+a$ z akordem zmienionym jej paraleli drugiego rzędu. To nader skomplikowane skojarzenie, wykraczające poza granice praw obowiązujących w systemie funkcyjnym, prowadzi już w prostej linii do bitonalności.

Z powyższych naszych rozważań wynika, że zdobycze muzyki niemieckiej, jakkolwiek dotyczyły w pierwszym rzędzie rozbudowy dawnego systemu funkcyjnego, stały się bardzo ważne dla rozwoju harmoniki współczesnej. Przezwyciężenie tonacyjności nie tylko rozszerzyło granice funkcyjnego ujmowania, ale równocześnie dało możność wykorzystania całego materiału dźwiękowego, wypełniającego przestrzeń oktawy — a to dla nowych założeń harmonicznych posiada przecież znaczenie pierwszorzędne. W związku z większą ilością materiału pozostają poszukiwania w zakresie nowego upostaciowania akordów, do czego w wielkim stopniu była pomocną technika alteracyjna, oraz powstałe nowe formy akordów wstawionych; pomimo teoretycznych wskazań, dotyczących struktury akordowej, odbywało się to swobodnie, ponieważ wszelkie nowe koncepcje dźwiękowe, jakie zwykliśmy uważać za konstrukcje pochodne uzyskane przez alterację, czy przez wprowadzenie akordów, przejściowych, powstawały w umysłach kompozytorów jako gotowe twory, jako spontaniczne, jednolite koncepcje, dźwiękowe. Niepohamowany pęd w wynalazczości dźwiękowej, oraz kostnienie akordów alterowanych i wtórnych zjawisk harmonicznych oddalało kompozytorów od funkcyjności i zwracało ich w stronę absolutnej dźwiękowości, t. zn. do tego czynnika harmonicznego, bez którego nowy system harmoniczny byłby nie do pomyślenia. W końcu u jednego z ostatnich romantyków niemieckich pojawiły się zupełnie już jawne skłonności do bitonalizmu.

Chociaż muzyka impresjonistyczna była reakcją przeciwko muzuce niemieckiej, to jednak w rozwoju nowej harmoniki zdobycze ich uzupełniają się wzajemnie. Trwałą zasługą impresjonizmu było odkrycie „czystego dźwięku“, uwolnionego od związków

funkcyjnych. A więc nastąpiło tu wyciągnięcie ostatecznego wniosku z dążeń, jakie przejawiły się na gruncie niemieckim. Wydoskonalenie absolutnej dźwiękowości pociągnęło za sobą powstawanie nowych sposobów łączenia akordów, a przede wszystkim miało wpływ na kształtowanie się nowych form akordowych. Ostatni szczegół nie oznacza bynajmniej, że dawne formy akordowe zaczęły zupełnie zanikać; trójdźwięki, akordy septymowe i nonowe utrzymały się jeszcze nadal, a zmianie uległo jedynie ich traktowanie. Posiadają one bowiem znaczenie jako elementy palety barwnej, a nie mają znaczenia funkcyjnej fluktuacji energetycznej, polegającej na uzależnionej od pewnej osi zmienności napięć. Nadzwyczaj dogodnym przykładem dla ujawnienia takiego ujednostajnienia energetycznego były równoległe pochody akordów, przy których nawet dawne konstrukcje dźwiękowe, (trójdźwięki, akordy septymowe i nonowe) stawały na usługi nowych efektów harmonicznych. Obok paralelizmu zachodzą tam dość często ostinata, będące wyrazem zatrzymania się na jednym lub dwu skojarzeniach akordowych, wykorzystanych jako podstawa harmoniczna dla rozwijającego się na niej toku melodycznego. Ponadto stosowana jest również większa ruchliwość w zmienności akordowej — i to nawet przy użyciu dawniejszych form akordowych; jednak w takich wypadkach następstwa tworzą odmienne stosunki, wykluczające interpretację w sensie funkcyjnym. Z nowych konstrukcyj dźwiękowych spotykamy akordy kwartowe, kwartowo-kwintowe, całotonowe, oraz twory syntetyczne, powstałe z połączenia dwóch dawnych form akordowych, przesuniętych o pewien interwał.

W odróżnieniu od muzyki niemieckiej w okresie impresjonistycznym można stwierdzić oddziaływanie czynnika tonacyjnego, co pozostaje w związku z zainteresowaniem się melodiami ludowymi. Przeważnie chodzi tu o tonacje kościelne i skale pentatoniczne, które nadzwyczaj dobrze zespalają się z równoległą akordyką i ostinatami. Pomimo posługiwania się tonacjami, nie zawsze wyłącznie one decydują o charakterze tonalnym utworu. Niekiedy tło harmoniczne, na którym rozprzestrzenia się melodia, nadaje jej odmienne oświetlenie tonalne. W ten sposób zasięg kryteriów tonalnych zostaje rozszerzony do dwóch współczynników, mianowicie do tonacyjnego następstwa dźwięków melodii i do podstawy harmonicznej, wskutek czego tonacyjność przestaje być wyłącznym wskaźnikiem, decydującym o wła-

ściwościach tonalnych dzieła. Podczas gdy we wskazanym przypadku nowe ujęcie tonalne nie było koniecznością, lecz tylko wynikało z licznych możliwości ujęcia tonalnego tkwiących w tonacyjności, to z chwilą oparcia dzieła o szereg całotonowy sytuacja uległa zmianie. Szereg całotonowy, jako twór pozbawiony zmienności interwalowej, przez równouprawnienie swych składników musiałby powodować bezwyrazistość stosunków harmonicznych i tym samym przyczyniłby się do zacierania elementarnych właściwości organizmu muzycznego. Dopiero przez umiejscowienie go na podstawie harmonicznej, uzyskanej chociażby przy pomocy segregacji jego składników, zaczyna w nim pulsować życie, albowiem energia potencjalna podstawy nabiera większego znaczenia, łącząc się z pewnymi składnikami szeregu w kompleksy ześrodkowujące (analogiczne do dawnej osi tonicznej), wobec których inne składniki spełniają rolę odśrodkową. Przejawy tej nowej mechaniki energetycznej wychodzą zwłaszcza wtedy wyraźnie na jaw, gdy obok podstawy ześrodkowującej i szeregu całotonowego znajdą się dźwięki nie wchodzące w ich skład; ułatwiają one bowiem rozgraniczenie przeciwległych tworów energetycznych. Ta nowa technika harmoniczna, zapoczątkowana zaledwie w kilku dziełach Debussy'ego, znajduje swe przedłużenie w sytemie centrowym Skriabina. Zamiast szeregu całotonowego wprowadza Skriabin sztucznie skonstruowane skale, tworząc materiał dla czynnika ześrodkowującego. Przy technicznym realizowaniu swej harmoniki zwraca on baczną uwagę na podkreślenie przeciwstawności względem czynnika ześrodkowującego i w tym też celu tworzy skojarzenia, dążące do syntezy materiału skali, oraz inne polegające tylko na pewnym jego wyborze, a nawet wprowadza tony nie wchodzące w skład skali.

System harmoniczny Skriabina stał się bezpośrednim poprzednikiem nowego systemu tonalnego. Lecz w czasie krystalizacji nowego systemu konsekwencje, wypływające z dotychczasowego rozwoju harmoniki, sprowadzały niejednokrotnie kompozytorów do poczynań harmonicznych takich jak bitonalność, która rozwijała się bądź niezależnie od systemu, bądź też na jego gruncie. Podstawy bitonalności mieszczą się nie tylko w końcowej fazie niemieckiego romantyzmu, na co już poprzednio wskazaliśmy, ale również niezależnie od tego występują u Debussy'ego. Mamy tu na myśli odmienne formowanie tonalne linij melodycz-
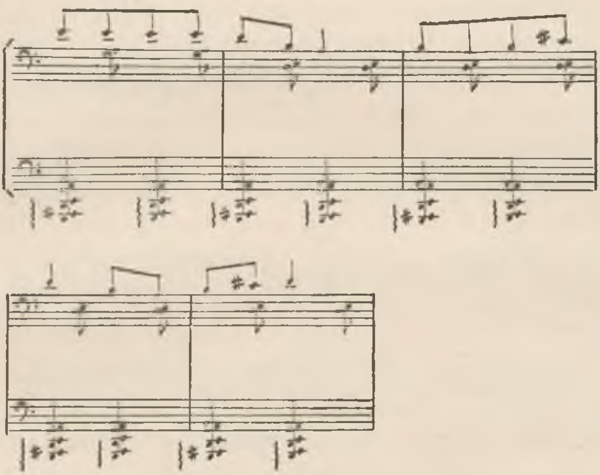
nych, wykazujących strukturę tonacyjną. Czynność ta prowadzi do usamodzielnienia się podstawy harmonicznej, która w wypadkach przyjęcia oblicza tonacyjnego musi z kolei doprowadzić do bitonalności [1]). Debussy wskazał tylko drogę w tym kierunku, sam zaś nie próbował swych sił w konsekwentnym rozwijaniu odkrytych przez siebie możliwości. Tego dokonali dopiero jego następcy, Ch. Koechlin i A. Roussel, a pierwszy z nich nawet przekroczył następnie zakres łączenia dwóch tonacyj i wstąpił na drogę politonalności. Do ostatecznego wydoskonalenia się techniki politonalnej przyczynił się Karol Szymanowski, dowodem czego jest finale z jego kwartetu op. 37 (z r. 1917), gdzie wszystkie cztery głosy są jak najściślej utrzymane w czterech odmiennych tonacjach.

Zmiany, jakie dokonywały się w harmonii w okresie 1890 — 1910, spowodowały całkowite przeobrażenie jej podstaw energetycznych, wskutek czego nowy system tonalny otrzymał odmienny od systemu funkcyjnego rozkład sił. W systemie funkcyjnym głównym motorem przebiegów tonalnych był ruch, wyznaczony początkowo przez proste funkcje dominantowe, do czego z biegiem czasu dołączyły się bardziej skomplikowane formy akordowe. Tonika jako wyraz wstrzymania ruchu nie była działającą przyczyną, lecz tylko rezultatem, gdyż rolę początkowej energii tonalnej odgrywała w tym systemie dominanta. Dlatego więc w harmonice funkcyjnej gra sił odbywa się pomiędzy ruchem a jego wstrzymaniem. W tym właśnie leży wielka różnica pomiędzy tonalnością współczesną a tonalnością dur-moll. Podczas gdy w systemie dur-moll największy ruch panował na przestrzeni poszczególnych odcinków, przybierających postać mniej lub więcej rozbudowanej kadencji, to podstawy nowej tonalności tkwią wześrodkowaniu energii na poszczególnych odcinkach, a właściwości ruchowe występują jako czynniki odśrodkowe. A gdy do tego jeszcze dodamy, że same przejawy ruchowe trwają tu w porównaniu zześrodkowaniem krótko, to ustosunkowanie się jakościowe napięć w obydwóch systemach okaże się diamentralnie różne, albowiem w tonalności dur-moll chodziło o paraliżowanie czynników ruchowych przez oddziaływanie akordów tonicznych, dziś zaś przeciwnie chodzi o przełamywanieześrod-

---

[1]) Za bardziej właściwe uważam określenia „bitonacyjność" i „politonacyjność".

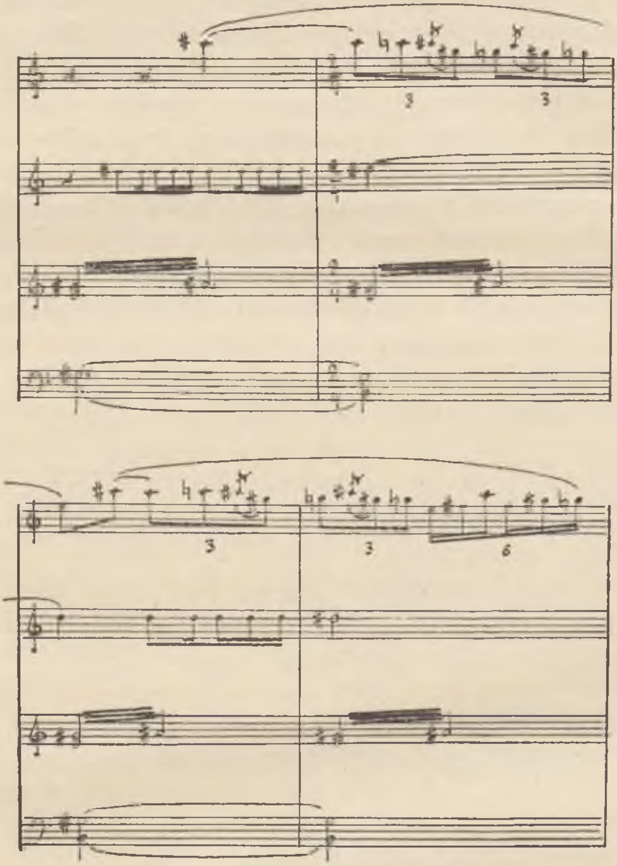
kowania. Odźwierciadleniem tego rozkładu sił są współczynniki nowego sytemu: dynamika oporu, stanowiąca podstawę ześrodkowania, oraz momenty będące wykładnikiem przejawów odśrodkowych. Konkretyzowanie dynamiki oporu odbywa się za pomocą poziomego i pionowego układu tonów. W wypadku gdy istnieje wyłącznie tylko czynnik poziomy, co jest zjawiskiem rzadszym, z reguły mamy do czynienia ze specyficznym, stale powtarzapącym się następstwem interwalowym, które daje się sprowadzić jedynie do układu szeregowego. Wówczas rolę momentów transwersalnych odgrywają tony nie wchodzące w skład szeregu oraz powstałe z nich współbrzmienia. Bezwzględnie częściej środkiem dynamiki oporu staje się zwarty akord jako podstawa harmoniczna dla rozwijającej się nad nim melodii. Melodia taka może mieć charakter tonacyjny (fragment z sonaty Bartóka) lub wykracza poza znane skale toniczne (patrz fragment ze „Święta Wiosny" str. 340).



Béla Bartók: Sonata (1926) ustęp trzeci t. 226—230

Zazwyczaj w takich wypadkach czynnik centralizujący przybiera formę długo wytrzymanego akordu lub figury ostinatowej. Posługiwanie się nimi jest częstym zjawiskiem w kompozycjach współczesnych kompozytorów (Strawiński, Bartók, Milhaud, Honegger, Hindemith i inni), o wiele częstszym, aniżeli to było dawniej, co stoi oczywiście w związku z wykorzystaniem nie tyle ich znaczenia formalnego, ile raczej tonalno-harmonicznego. Jed-

nak taka prostota harmoniczna, której groziło przejście w manierę, szybko doprowadziła do powstania bardziej skomplikowanych osi tonalnych (Szymanowski, Hindemith), gdzie w jeden



Igor Strawiński: Le sacre du Printemps I, introdukcja t. 20—23.

kompleks ześrodkowujący łączy się kilka ognisk pionowych i poziomych. Konstrukcje tego rodzaju stały się punktem wyjściowym dla rozbudowania nowego systemu tonalnego. Przejawy te należą do ostatnich zdobyczy harmoniki nowoczesnej i stoją dziś u zenitu aktualności [1]), na ostateczne ich omówienie jest jeszcze oczywiście o wiele za wcześnie.

[1]) Co się tyczy techniki 12-tonowej i jej umiejscowienia w rozwoju harmoniki współczesnej, to w tej sprawie odwołuję się do swego artykułu p. t. „Karol Szymanowski a Strawiński i Schönberg", pom. w „Muzyce Polskiej" (1937, V), gdzie ją omówiłem.

Dr. Konstanty Régamey

MUZYKA POLSKA NA TLE WSPÓŁCZESNYCH PRĄDÓW

W ciągu ostatnich lat kilkunastu nieraz już pisano o nowej muzyce polskiej i istnieje nie jeden szkic syntetyczny poświęcony temu zagadnieniu. We wszystkich tych artykułach uderza jednak ich świadoma „prowizoryczność“ i zwłaszcza to, że artykuły pisane w paroletnich odstępach tak radykalnie różnią się między sobą. Nietrudno znaleźć wyjaśnienie tego. Muzyka polska, której prawdziwe oblicze zaczyna się kształtować dopiero po wojnie,znajduje się jeszcze w stadium ustawicznych zmian, z których niektóre i to bardzo radykalne zaszły przed paru laty zaledwie. Wystarczy porównać ze stanem obecnym dwa obrazy nowej muzyki polskiej, jakie znajdujemy w dwuch monografiach „Muzyki“: „Muzyka współczesna“ (1926) oraz „Nowa Muzyka“ (1930). W pierwszej z nich jeszcze obok Szymanowskiego stoi Różycki, a jako siły niemal równorzędne tym głównym mistrzom wyliczeni są Tansmann, Rogowski i Morawski. W grupie młodych i obiecujących kompozytorów znajdujemy Jareckiego, Frenkla, Sikorskiego, Marka, Lefelda, Ziółkowskiego, Kazurę, Czerniawskiego; w grupie najmłodszych — Perkowskiego, Łabuńskiego, Maklakiewicza, Kondrackiego, Wiłkomirskiego.

Już chociażby zestawienie obu ostatnich grup wskazuje na to, jak przedwczesna była ta synteza. Jakże niewielki wpływ na polską teraźniejszość muzyczną wywarła, w przeciwieństwie do grupy najmłodszych, grupa „obiecujących“. Wśród ludzi tam wyliczonych na dalszy rozwój muzyki polskiej wpłynął jedynie Sikorski, którego wielkiemu talentowi pedagogicznemu zawdzięczamy nie tylko wyhodowanie plejady młodych talentów, ale również wytworzenie się pewnej jednolitości wśród tych kompozytorów, wytworzenie się czegoś, coby można w pewnym przybliżeniu nazwać szkołą.

Z perspektywy czasów obecnych widzimy, że pewne tezy owego syntetycznego szkicu nie były słuszne nawet dla okresu, w którym były pisane. Dotyczy to przede wszystkim zrównania Różyckiego z Szymanowskim. Rola Różyckiego w historii muzyki polskiej należy do epoki powstania „Młodej Polski“,

do epoki przedwojennej. To, co on stworzył po wojnie, chociaż przyniosło mu największe sukcesy („Pan Twardowski"), nie było już niczym nowym i nie wywarło żadnego wpływu na kształtowanie się stylu polskiego. W epoce tej prawdziwą w wielkim stylu muzykę polską reprezentował jedynie i wyłącznie Szymanowski. Ustosunkowanie się do prądów europejskich kształtowało się głównie pod kątem walki „za lub przeciw Szymanowskiemu". Muzycy konserwatywni broniąc „czystości swojskiej, polskiej sztuki" kruszyli kopie w obronie „narodowych" wartości przed „zalewem obcych wpływów" i poświęcali wszystkie swoje siły dosyć anachronistycznej walce przeciw impresjonizmowi i początkom Strawińskiego, a więc prądom w tej epoce już niezbyt aktualnym w Europie, — muzycy postępowi szli naogół w ślady Szymanowskiego, widząc w jego twórczości odrodzenie prawdziwie polskiej o europejskim poziomie muzyki.

Byli wprawdzie nieliczni kompozytorzy, którzy poszli inną drogą, zdobywając nieraz wielkie powodzenie, twórczość ich jednak nie znalazła w kraju oddźwięku. Przykładem może być muzyka Tansmanna, kompozytora popularniejszego w świecie muzycznym od Szymanowskiego i częściej grywanego, a jednak prawie nieznanego i nie mającego powodzenia w Polsce.

Jest to artysta wchłaniający w dziełach swoich niemal wszystkie zdobycze nowej muzyki europejskiej. Twórczość jego może być uważana za pewnego rodzaju repertorium nowoczesnych prądów i jako taka mogłaby mieć wielkie szanse pośredniczenia pomiędzy muzyką polską a europejską. Jednakże roli tej nie spełnia przede wszystkim dlatego, że jest właśnie zanadto „niesamodzielnie-europejska", że nie przynosi żadnych nowych oryginalnych wartości, a nawet wartości nabyte bierze od strony powierzchownego efektu, zbyt często posługując się podobnymi chwytami, skąd wypływa manieryczność i efekciarstwo tej muzyki, będącej bardzo typowym okazem podobającego się szerszej publiczności ale absolutnie „niepłodnego", jeśli chodzi o stworzenie „kierunku", łatwego modernizmu.

Zupełnie inaczej, w sposób o wiele samodzielniejszy kształtowała się twórczość Ludomira Rogowskiego. Oryginalność jego związana była jednak znacznie bardziej z czynnikiem spekulatywnym niż z samą istotą muzyki. Zbyt wielki był dystans pomiędzy całym doktrynalnym aspektem jego twórczości, szu-

kającej bodźców w egzotyce lub prahistorycznej słowiańszczyź= nie, usiłującej odświeżyć tworzywo muzyczne przez wskrze= szenie prymitywnych tonacyj lub wymyślanie nowych gam — a stosunkową słabą inwencją czysto muzyczną i niewielką, po= mimo stosowania egzotycznych i oryginalnych środków, no= wością tej muzyki. To też działalność Rogowskiego przeminęła bez echa, zwłaszcza, że przebywał on stosunkowo niedługo w kraju i wyemigrował do Jugosławii [1]).

Toteż w epoce, o której mowa, w Polsce nową muzykę re= prezentowali: dla wąskiego stosunkowo grona muzyków Szy= manowski i Strawiński, dla szerszych rzesz muzycznych Skria= bin, impresjoniści a zwłaszcza spopularyzowana przez Rubin= steina muzyka hiszpańska. Aktualne w owej dobie w Europie prądy muzyczne były niemal całkowicie nieznane. O szkole Schönberga praktycznie mówiąc nie wiele wiedziano (nie wiele więcej zna się ją u nas jeszcze teraz), jako curiosa traktowano współczesne dzieła niemieckie, twórczość „nowego“ Strawiń= skiego lub „6=tki“ francuskiej. Świadczyć o tym mogą głosy krytyki po wykonaniu przed mniej więcej 10 laty „Pulcinelli“ lub „Historii żołnierza“ Strawińskiego, „Koncertu altówkowe= go“ Hindemitha, „Koncertu fortepianowego“ Křeneka i t. d.

Prądy te były obce również dla muzyków postępowych, gru= pujących się koło Szymanowskiego i tworzących t. zw. obecnie starsze pokolenie młodych muzyków. Kompozytorzy ci jak Perkowski, Maklakiewicz, Kondracki i inni, zwłaszcza na po= czątku swej działalności tworzyli w duchu wytkniętym przez Szymanowskiego, realizowali z mniejszym lub większym po= wodzeniem jego hasła. Działalność ich obok zawsze nieosią= galnego wzoru samego Szymanowskiego nadaje ton muzyce polskiej w latach 1925 — 31, tworząc pewne ugrupowania do= syć jednolite, zwłaszcza jeśli chodzi o światopogląd muzyczny zgodny z koncepcjami Szymanowskiego i dający się zgrubsza streścić w punktach następujących: w teorii anty=romantyczna postawa, w praktyce skłonność do operowania jednak roman= tycznymi elementami, ze szczególnym uwzględnieniem polskich

---

[1]) Gdzie zdobył znacznie większe powodzenie. Wciąż jednak dalej konty= nuuje realizację swoich fantastycznych koncepcyj jak o tym świadczy powsta- ła niedawno „Symfonia Radosna“, oparta na gamie, którą kompozytor na- zywa „słowiańską“.

elementów ludowych. Pewna obojętność wobec t. zw. „nowej rzeczowości“ lub „neoklasycyzmu“. W dziedzinie formalnej hołdowanie fakturze w miarę nowoczesnej, polifonicznej, politonalnej, w typie Strawińskiego z epoki „Sacre“, ale nie bez silnej domieszki elementów impresjonistycznych w ich sublimacji dokonanej przez Szymanowskiego.

Najistotniejszym może ze wskazań Szymanowskiego i najbardziej decydującym dla dalszego rozwoju muzyki polskiej było, obok zwrócenia uwagi na wartość polskiego folkloru, skierowanie młodych muzyków do Paryża.

Fakt, iż niemal wszyscy współcześni młodzi kompozytorzy polscy mają za sobą pewien okres studiów we Francji, ma dla ukształtowania się polskiej współczesności muzycznej znaczenie zasadnicze. Wywołało to nietyle „sfrancuzienie“ muzyki polskiej, gdyż poza nielicznymi wyjątkami (Szałowski) twórczość kompozytorów wychodzących ze szkoły francuskiej zachowuje swoją odrębność, — ile wpłynęło na to, że Polskę ominęły wpływy Wiednia i Pragi, wpływy tak mocne w innych krajach, sąsiadujących z tymi centrami radykalizmu muzycznego. Stąd — pewne umiarkowanie radykalizmu w Polsce, o czym będziemy mówić za chwilę. Narazie jednak chcę zwrócić uwagę jeszcze na jeden znamienny skutek studiów paryskich. Dały one bodziec do wytworzenia się w Polsce tendencyj stylistycznych, wykraczających poza epigonizm Szymanowskiego.

Oto owi młodzi muzycy, jadąc do Paryża w myśl wskazań swego mistrza, znaleźli tam już inne hasła, inne wzory, niż te jakich się spodziewali „poprzez Szymanowskiego“. Inny był nawet ów Strawiński, którego „Sacre“ było wzorem dotychczasowym. I zmiana ta zmusiła do zajęcia stanowiska pro lub contra. W rezultacie ci kompozytorzy przywieźli z Francji inne ideały, inne hasła, pod pewnymi względami wsprost przeciwne do tych, które wyznawali przed tym (prostota i przejrzystość faktury, lekkość instrumentacji, antyromantyczna i antyimpresjonistyczna postawa i t. d.), co zresztą było zgodne z intencjami Szymanowskiego, żądającego zawsze nie naśladownictwa, ale samodzielnej twórczości, samodzielnego rozwijania wytyczonych przez niego postulatów. Zresztą sam on przechodził w tym czasie analogiczną, chociaż nie identyczną, bardziej indywidualną ewolucję.

Równocześnie zaczęły dochodzić w Polsce do głosu inne wpływy, nie znajdujące się na „osi“ Szymanowski — Paryż, by użyć politycznego żargonu. Z twórczością Józefa Kofflera wkroczyła do Polski szkoła Schönberga, dotąd „wyznawana“ u nas tylko przez muzykologów. Praca nad muzyką ludową zaczęła dawać rezultaty oryginalne, nietylko ze względu na odrębność i swoistość opracowywanych materiałów, ale również z powodu wytworzenia się nowych i indywidualnych prób opracowywania folkloru, prób które często były niezależne od sugestyj Szymanowskiego. Zaczyna bogato rozwijać się muzyka kameralna i fortepianowa, dotąd zaniedbywana przez muzyków, będących prawie bez wyjątku symfonikami.

To kształtowanie się nowego stylu polskiego, albo raczej nowych stylów, tworzących w sumie charakterystyczne oblicze współczesnej muzyki polskiej,dopiero się rozpoczęło. Najważniejsze dzieła, decydujące o tym przełomie nie są jeszcze dobrze znane i spopularyzowane, powstały przeważnie w ostatnich latach, są utworami kompozytorów młodych, nieraz nawet bardzo młodych, z których żaden nie powiedział jeszcze ostatniego słowa. Wszelkie więc próby ostatecznej charakterystyki byłyby przedwczesne, można najwyżej usiłować określić przypuszczalny kierunek, w którym pójdzie dalszy rozwój muzyki polskiej.

A więc najpierw cechy nowej muzyki polskiej w mniejszym lub większym stopniu wypływające ze związku ze szkołą francuską. Będzie to jednak jak już wspominałem pewna łagodność radykalizmu. Jakkolwiek bowiem Paryż był i jest dotąd widownią największych ekstrawagancyj artystycznych, jednakże to, co się tam przyjęło i ustaliło, było zawsze dalekie od charakterystycznie przeintelektualizowanego, zawsze grzeszącego pewnym doktrynerstwem eksperymentatorstwa szkół wiedeńskiej lub praskiej. Pomimo bliskiego sąsiedztwa z Autrią hasła Schönberga znajdują u nas bez porównania mniejszy oddźwięk niż nawet w Ameryce Południowej. W Polsce szkoła ta zdobywa adeptów raczej tylko wśród muzykologów; jeśli chodzi o kompozytorów, jedynie Józef Koffler reprezentuje twórczość, opartą na przesłankach systemu 12 tonowego. Poza jego dziełami nie słychać, aby ktokolwiek inny tworzył w Polsce coś istotnego w tym stylu.

Obce młodym kompozytorom polskim pozostały również wszelkie spekulacje, dotyczące reformowania materiału dźwięko-

wego, jak naprz. muzyka ćwierćtonowa Háby[2]). Jedynie Rogowski zajmował się poszukiwaniami w dziedzinie „układania" nowych tonacyj, ale, jak już zaznaczyliśmy, próby te nie pozostawiły śladu w Polsce[3]).

Jednakże owa ostrożność wobec doktrynerstwa bynajmniej nie oznacza pewnej zaśniedziałości i tradycjonalistycznej stęchłości naszej atmosfery muzycznej. Wystarczy porównać opinie publiczności (oczywiście wyborowej, bo nasze „szerokie rzesze" wciąż jeszcze umieją entuzjazmować się jedynie Kiepurą, konkursami szopenowskimi i t. p.) u nas i np. we Włoszech, w jednym z najmuzykalniejszych krajów świata, gdzie bujnie rozwija się nowoczesna twórczość, zwłaszcza symfoniczna, a gdzie jednak parę lat temu wygwizdano „Pietruszkę" i gdzie opinii najwybredniejszego kompozytora nie ma ani Casella, ani Malipiero, ani młodzi jak Petrassi lub Dallapiccola, ale Ildebrando Pizzeti, który u nas byłby zaliczony do cukierkowych tradycjonalistów. A już całkowicie dalecy jesteśmy (poza niedobitkami konserwatystów, nie mających żadnego wpływu na rozwój współczesnej muzyki polskiej), od tego typu tradycjonalizmu, jaki forsuje się np. obecnie w Trzeciej Rzeszy i który polega na powrocie do wagnerowsko-straussowskiego neoromantyzmu. U nas wpły-

---

[2]) Może nie bez znaczenia są tu trudności techniczne wykonywania w naszych warunkach takiej muzyki, chociażby brak fortepianów ćwierćtonowych.

[3]) Godne podkreślenia jest, że tego rodzaju próby muzykologiczne wiążą się zazwyczaj z pewnymi mistycznymi spekulacjami: „prasłowiańskimi" u Rogowskiego, antropozoficznymi u Háby. Ma to zresztą swoje uzasadnienie psychologiczne. Wszelkie pseudofilozoficzne doktryny w rodzaju steinerowskiej antropozofii, cechuje pewien zwarty materializm, pomimo ich antymaterialistycznych tendencyj. Ucieczki od materii szukają te doktryny nie w filozoficznym spirytualizmie, ale właśnie w sublimacji materii, pojmując nieświadomie zapewne, duchowość jako pewną „subtelniejszą materię".

Ta postawa umysłowa, charakterystyczna dla wszelkich mniej lub więcej mistycznych kierunków, ma swój odpowiednik również w postawie estetycznej, dążącej do zreformowania nie tyle zasad twórczości, szukającej nie tyle nowych form artystycznych, ile operująca przede wszystkim zmianą danego materiału artystycznego, jego tworzywa. W swoich założeniach formalno-estetycznych pozostaje taka sztuka naogół dosyć konserwatywna. Zwróciłem już na to kiedyś uwagę w związku z twórczością Skriabina. Równie typowym przykładem tego zjawiska jest działalność muzyczna Háby. Ciekawe, że w muzyce polskiej tendencje podobne poza Rogowskim, są prawie nieznane, chociaż nie brak odpowiednich przykładów w innych dziedzinach polskiej sztuki: plastyce i literaturze.

wy te miały znaczenie wówczas ,kiedy były wyrazem nowoczesności, w epoce kształtowania się „Młodej Polski". Obecnie są znacznie mniej aktualne, niż nawet w tak radykalnych Czechach i Austrii. Niechęć wobec tego typu muzyki dzielimy z Francuzami.

Od Francuzów również za pośrednictwem Szymanowskiego przejęliśmy szacunek dla doskonałego „rzemiosła muzycznego"; nie dla pedantycznej i obciążonej uczonością doskonałości Niemców, lecz dla „métier": takiego opanowania techniki muzycznej, by osiągać kolorystykę i przejrzystość brzmienia, jasność konstrukcji, nieskazitelność budowy polifonicznej z zupełną swobodą, by umiejętności te nie obciążały utworu, nie wydostawały się na pierwszy plan, ale były całkiem naturalne i niewymuszone. W dziedzinie tej zawdzięczamy Francuzom przede wszystkim zmianę stylu instrumentacyjnego i polifonicznego.

Na tym właściwie ograniczają się bezpośrednie wpływy francuskie, jeśli nie brać pod uwagę konsekwentnie wypływającej z tej postawy niechęci do komponowania muzyki, w której zawartość emocjonalna lub literacko-ideologiczna wyrastałaby ponad walory czysto-muzyczne. Ale w pozytywnej realizacji tego negatywnego postulatu poszliśmy inną drogą niż Francuzi, przynajmniej weszliśmy na inną drogę.

Jest to dobrze widoczne w dziedzinie stosunku do tak zwanego neoklasycyzmu. Najłatwiejszą metodą ucieczki od wybujałego romantyzmu w muzyce jest zwrot do wzorów klasycznych, które dotąd imponują nam swoją nieskazitelną formą i beznamiętnością [4]). Droga tu jest o tyle prosta, że nie wymaga poszukiwania nowych i oryginalnych rozwiązań, wynik da się osiągnąć przez samą zmianę zewnętrznej formy. Ewolucja ta istotnie dokonuje się w muzyce polskiej, co pozwoliło Kondrackiemu, w jego szkicu o współczesnych kompozytorach polskich [5]) zakwalifikować ostatnie dzieła niemal wszystkich współczesnych twórców polskich jako neoklasyczne. W istocie już same tytuły świadczą o podobnej ewolucji. W ostatnich czasach w młodej muzyce polskiej, poza wyjątkowymi i oko-

---

[4]) Wiemy zresztą dobrze wszyscy, że beznamiętność ta jest względna, wypływa z perspektywy czasu i że dla współczesnych muzyka ta zawierała bardzo mocny ładunek emocjonalny.

[5]) Patrz poprzedni numer „Muzyki Polskiej".

licznościowymi wypadkami powstają same koncerty, symfonie, suity, kwartety a zwłaszcza, z charakterystyczną dla neoklasycyzmu predylekcją dla form zmniejszonych, concertina, sonatiny, sinfonietty, „małe uwertury". Jednakże neoklasycyzm tych utworów daleki jest od tego typu muzyki nowo-klasycznej, jaką reprezentują Niemcy (np. Jarnach, częściowo Hindemith) lub Włosi (Casella), a zwłaszcza mało podobny jest do neoklasycyzmu francuskiego typu Poulenca.

Wyjaśnienie tego faktu jest proste. W tych wszystkich wyżej wymienionych wypadkach wzorami są wielcy muzycy XVII, XVIII wieku. My zaś wprawdzie mieliśmy w tej epoce muzyków bardzo utalentowanych, ale dzieła ich poznajemy dopiero teraz i żaden z nich nie stworzył u nas tradycji, nie był czymś aktualnym przez wszystkie pokolenia aż do dziś dnia, — tak jak muzyka Bacha i Mozarta dla Niemców, jak Scarlatti i Vivaldi dla Włochów, wielcy klawesyniści dla Francuzów. U nas taką postacią muzyczną jest jedynie Chopin i nie dziw, że w jego muzyce szukamy począwszy od Szymanowskiego idealnego wzoru tworzenia muzyki nieskazitelnej formalnie i reprezentującej najczystsze walory muzyczne. Ale w żadnym razie takiego nawiązywania nie tyle do tradycji ile do ducha szopenowskiego nie można uważać za tendencje neoklasyczne.

Toteż nowa muzyka polska jest neoklasyczna tylko z tytułów utworów i z schematów formalnych, którymi się posługuje. Jeśli chodzi o jej język muzyczny, jest on (i to nie bez wyjątków) antyromantyczny, ale nie klasyczny w sensie zbliżenia się do stylu tak zwanej muzyki klasycznej. Wystarczy zwrócić uwagę chociażby na te utwory, gdzie własne enuncjacje kompozytorów wskazują wzory. Np. „Concertino" Woytowicza ma być hołdem dla muzyki Mozarta; mozartowski jest w nim jednak jedynie nastrój pogody i przejrzystości, styl muzyczny jest tam całkowicie odrębny. „Koncert na orkiestrę" Kondrackiego powstał według słów samego kompozytora z wrażeń, wywołanych przez „Koncerty Brandenburskie" Bacha. W stylu utworu jednak — nie znajdujemy nawet takiego zbliżenia się do Bacha, jakie cechuje np. późnego Strawińskiego.

Ta niezdolność względnie niechęć do tworzenia muzyki neoklasycznej w Polsce, wypływająca z braku mocnej tradycji XVII i XVIII-go wieku, nie jest bynajmniej wadą. Daje raczej kompozytorom polskim większe możliwości swobodnego

tworzenia nowych środków stylistycznych, daje każdemu ciekawsze zadanie do rozwiązania. Toteż rozwiązania są naogół indywidualne. Mamy niekiedy zwrot ku stylom bardzo archaicznym, jak naprzykład elementy gregoriańskie, bardzo typowe dla twórczości Woytowicza, albo próby intuicyjnej rekonstrukcji prastarych słowiańskich stylów w „Slopiewniach" lub „Stabat Mater" Szymanowskiego. W większości wypadków jednak język tych z nazwy „neoklasycznych" utworów jest całkowicie nowoczesny, nierzadko nawet w pewnych momentach romantyczny (Kondracki, Woytowicz, Maciejewski).

Tak modne w nowoczesnej muzyce hasło wykorzystania folkloru znalazło w Polsce bardzo szeroką realizację. Ale w istocie tego hasła leży nie unifikacja języka muzycznego, lecz jego zróżniczkowanie i im pełniej to hasło jest stosowane, do tym odrębniejszych rezultatów doprowadza w poszczególnych krajach. W Polsce na nowość i oryginalność muzyki opartej na folklorze wpłynęła zarówno odrębność i swoistość samego materiału, jak też fakt, że zaczęto ten materiał od tak niedawna wykorzystywać. Toteż narazie częściowo wykorzystano tylko muzykę Podhala, Huculszczyzny, Kurpiów. Pozostaje jeszcze materiał olbrzymi i bardzo wdzięczny. Dla rozwoju muzycznego ciekawy jednak jest nie sam materiał, ile sposób jego przetwarzania, które zwłaszcza wobec pewnej egzotyczności materiału, nie mieszczącego się w utartych szablonach tonacyjnych, harmonicznych lub instrumentacyjnych, nastręcza wiele interesujących problemów. Pod tym względem praca wciąż jeszcze trwa, prawie każdy młody kompozytor ma w swej tece jakiś utwór „folklorystyczny" i metody rozwiązywania problemów są bardzo różne, sięgając od prób niemal czystej fotografii dźwiękowej [6]), poprzez sublimację pierwiastków folklorystycznych jako elementów formotwórczych aż do samodzielnego tworzenia muzyki w duchu danej ludności. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że ów zwrot ku ludowości, zapoczątkowany przez Szymanowskiego przybrał w pewnym okresie rozmiary niepokojące, stal się modą tak nagminnie panującą ,że groziło to nie-

[6]) Np. „Obrazy na szkle" Kondrackiego. Ciekawą próbą wciągnięcia do takiej „fotografii' dźwiękowej nawet elementów przypadkowych, jak niezestrojenie instrumentów, pewne „terenowe" wady akustyczne i t. d. przedstawia „Suita góralska" Ekiera.

bezpiecznym ujednostajnieniem muzyki polskiej, zwężeniem jej możliwości, zubożeniem osobistej inwencji melodycznej kompozytorów. Niebezpieczeństwo to jednak minęło. W ostatnich, tak ważnych dla dalszego rozwoju muzyki polskiej latach muzyka „folkloryzująca" znacznie zmniejszyła swój zasięg, ustępując miejsca owym omówionym już przez nas „neoklasycznym" prądom. Ciekawe są wypadki łączenia obu prądów, polegające bądź na stosowaniu motywów ludowych jako tematów utworów o tendencjach „neoklasycznych" (np. w „Koncercie na orkiestrę" Kondrackiego lub „Concertino" Woytowicza), bądź też na archaizacji folkloru (Szeligowski).

Jest rzeczą godną podkreślenia, że zupełnie nie dał się przeszczepić na grunt polski prąd może najbardziej reprezentacyjny dla muzyki powojennej, ale równocześnie i najbardziej powierzchowny i płytki: hasło „nowej rzeczowości". Obce muzyce polskiej pozostały zarówno owa dziwna mieszanina radykalizmu z banałami, dobrej muzyki z tandetą, jaką znajdujemy w dziełach Křeneka, Kurta Weila i t. d., zarówno jak rzeczowość „szóstki" francuskiej, co zresztą może mieć swoje uzasadnienie w tym, że zbyteczna byłaby u nas reakcja przeciw impresjonizmowi. Nie mamy utworów ani proletariackich, ani techniczno-mechanicznych, ani sportowych (jedynym ważniejszym wyjątkiem jest „Mecz" Kondrackiego, albo rzeczy komponowane z niezbyt poważnymi intencjami). Od tego spłycenia artystycznego uchronił nas chyba przede wszystkim wpływ Szymanowskiego, który zawsze wskazywał na to, że są dwa sposoby wyjścia poza romantyzm: pierwszy polega na *zniżeniu* sztuki do powszedniości, i to jest właśnie „nowa rzeczowość", drugi zaś polega na wyrwaniu jej z rejonów osobistych przeżyć emocjonalnych i *wzniesieniu* do wyżyn najwznioślejszej abstrakcji. Całą swoją twórczością praktyczną i teoretyczną wskazywał Szymanowski, że jedynie ów drugi sposób jest prawdziwie artystyczny [7]). Ucieczkę od romantyzmu realizowano u nas

---

[7]) Jest jeszcze jeden aspekt „nowej rzeczowości", mający na względzie zbliżenie sztuki do codziennego życia: chodzi tu nie o obniżenie jej poziomu ale o wprowadzenie wartościowej sztuki do naszego domu, wyrwanie jej z sal koncertowych, gdzie jest zawsze czymś sztucznym i znajdującym się na marginesie zwykłych zajęć. Jest to hasło t. zw. muzyki domowej, propagowane tak energicznie przez Hindemitha. Tak pojęta „nowa rzeczowość" powinna być u nas jak najszerzej propagowana.

raczej na drodze nadawania muzyce charakteru pewnej przekorności, humoru, unikania wszelkiego liryzmu (Palester, Kisielewski), pisania utworów o świadomie niepoważnych tendencjach („Uwertury" Palestra, Szałowskiego).

W ostatnich czasach jednak sama ucieczka od romantyzmu staje się coraz mniej aktualna i do nowych utworów przenika coraz większy potencjał emocjonalny. W ten sposób młode pokolenie po okresie odchylenia zaczyna kontynuować twórczość Szymanowskiego, tak gwałtownego przeciwnika romantyzmu w teorii, a w praktyce największego romantyka w muzyce współczesnej.

Sposób jednak dźwiękowej realizacji tego romantyzmu jest zupełnie inny i fakt ten pozwala twierdzić, że teraz dopiero zaczyna się wytwarzać nowy polski styl, tym bardziej na nazwę polskiego zasługujący, że nie oparty na działalności *jednego* tylko człowieka i jego epigonów, ale cechujący twórczość wielu kompozytorów. Trzy, moim zdaniem, najwybitniejsze wykonane polskie kompozycje najostatniejszych lat: „Poemat żałobny Woytowicza, „Kwartet" Palestra i „Koncert na dwa fortepiany" Maciejewskiego są utworami kompozytorów o bardzo różnych indywidualnościach twórczych, o całkowicie odmiennym światopoglądzie estetycznym, o zupełnie niepodobnej linii rozwojowej. A jednak pomimo niezaprzeczalnych i istotnych różnic ich stylu, w utworach tych da się wyczuć coś wspólnego, coś co pozwala je postawić obok siebie i traktować, jako wzory tego, co byśmy mogli nazwać obecnym stylem polskim. Wspólne jest im całkowite prawie uniezależnienie się od reminiscencyj z Szymanowskiego, bardzo wysoki poziom formalny i ów charakterystyczny, nowy romantyzm, wolny od patosu, niezmiernie dyskretny, operujący prawie całkowicie klasycznymi okresami. I wspólna im jest jeszcze jedna cecha, bardzo istotna i bardzo rewelacyjna na tle dotychczasowych prądów. Jest to coś, co by powierzchownie można było traktować jako pewne złagodzenie radykalizmu, ale co w istocie polega na fakcie znacznie ważniejszym i głębszym: na wzniesieniu się ponad przeciwstawienie radykalizm — konserwatyzm, które przecież dotyczy tylko środków, ale nie sięga do istoty twórczości. Wszystkie środki zarówno stare jak nowe mogą być użyte, byle by odpowiadały ogólnej koncepcji dzieła. Fakt, że wszyscy

ci trzej kompozytorzy niezależnie od siebie, na innych drogach osiągnęli tę samą postawę, pozwala upatrywać w nich reprezentantów nowego stylu polskiego. Czas pokaże czy to przypuszczenie nie okazało się mylne.

Jerzy Walldorf

PROBLEM SŁUCHACZA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W POLSCE

Trzeba zacząć od nieprzyjemnego wyznania, że w Polsce „słuchacza muzyki współczesnej" w ogóle nie ma. Zawsze tę samą gromadkę muzyków i melomanów, wypełniających połowę sali Filharmonii w piątkowe wieczory trudno określić, jako grupę społeczną „słuchaczów muzyki", a przecież Filharmonia Warszawska, to bodaj jedyna instytucja, dająca tygodniowe koncerty symfoniczne, częściowo poświęcane muzyce współczesnej, w trzydziesto trzy milionowym Państwie Polskim.

Problem słuchacza muzyki współczesnej istnieje u nas, lecz w sensie — negatywnym. Wystarczy zagabnąć pierwszego z brzegu t. zw. inteligenta, aby się o tym przekonać: „Jak można wymagać od nas słuchania z przyjemnością tych dzikich, niezrozumiałych dysonansów, które wy nazywacie muzyką, a które tylko szarpią nerwy. Póki nie zmienicie budowy ludzkiego ucha, póty nie będziecie mieli słuchaczów muzyki współczesnej!" — Oto bardzo powszechna opinia, tworząca zaporę nie do przebycia pomiędzy dzisiejszą muzyką a społeczeństwem. Absurdalność jej dla każdego muzyka jest oczywista, więc jeśli się nad nią zatrzymam dłużej, to raczej ze względu na laików, pragnąc od siebie dodać kroplę perswazji, aby spadła na kamień ludzkiej tępoty. Może kiedyś uda się go wydrążyć... A, więc: ucho stworzone zostało dla przyjmowania dźwięków otaczającej nas natury. Te dźwięki uważać przeto wypada za absolutnie dla ucha naturalne. Czy zaś przyszło kiedy na myśl wrogom dysonansów, że właśnie odgłosy natury są tych dysonansów wzorem? Ani słowiki nie śpiewają w tercjach, ani grzmoty nie przewalają się w trójdźwięku, ani też woda nie szumi gamą systemu Dur-moll. Idźcie w pole i słuchajcie, a przekonacie się, jak dalekie są pastoralne glosy od „Pastoralnej Symfonii"! Przy-

pomnieć też nie zawadzi, że owa „zrozumiała“, oparta na klasycznej harmonii, muzyka od Palestriny po Brahmsa, jest zaledwie fragmentem dorobku muzycznego świata, że obok niej istnieją muzyki kultur poza europejskich oraz muzyka starożytności i wczesnego średniowiecza Europy. Wszystkie one wydałyby się naszemu przeciętnemu słuchaczowi tak samo, jeśli nie więcej niezrozumiałe, jak muzyka współczesna. Chcąc być więc logicznym, trzeba by stwierdzić, że przyzwyczajenie ucha tylko do klasycznej harmonii jest właśnie jego degeneracją.

Nie wpadajmy jednak w przeciwieństwa. Wystarczy, gdy skonstatujemy bezsens zarzutów nienaturalności muzyki współczesnej. Zgadzamy się, że słuchanie jej może przedstawiać dla ludzi naszego pokolenia, wychowanych na odmiennej tradycji, pewne trudności, wynikające z nieprzyzwyczajenia. Przełamać je byłoby jednak rzeczą łatwą przy dobrych chęciach i pewnej dozie zrozumienia, bo ludzie muszą zrozumieć, że — mimo ich oporu — muzyka, wyczerpawszy stare środki wyrazu, nie zatrzyma się w rozwoju, lecz pójdzie dalej.

Wszystko to jest bardzo proste. Tak dalece, że nie sposób uwierzyć, aby tylko owa „trudność“ i „niezrozumiałość“ muzyki współczesnej była powodem stronienia od niej polskiego społeczeństwa. Właściwy powód leży o wiele głębiej. Spróbujmy sprawę tę zanalizować.

Dobrze jest przy badaniu zjawiska z jakiejś dziedziny życia społecznego przyjrzeć się analogicznej dziedzinie życia w społeczeństwach sąsiednich. Takie studium porównawcze dać może sporo ciekawego materiału, więc zastosujmy je tutaj. Nie można oczywiście wyciągać jakichś wniosków z obserwacji rozwoju kulturalnego t. zw. państw totalnych, gdyż rozwój ten jest w nich regulowany sztucznie, w zależności od miejscowej koniunktury i poglądów jednostek, a nie opinii, czy potrzeb społeczeństwa. Że zaś innych państw jest nie wiele, przeto najlepiej będzie, jeśli pomówimy o Francji, gdyż — mimo odmiennych pozorów — Francja i Polska pozostały krajami jakiej takiej wolności, a kultura łacińska, na której podstawie rozwijały się od wieków zadecydowała o pokrewieństwie ich kultur i pewnej wspólnocie tradycji w tej dziedzinie. Niech więc starsza siostrzyca posłuży nam za przykład.

Muzyka we Francji zawdzięcza swój byt nie tyle polityce rządu i oficjalnym subwencjom, ile żywemu zainteresowaniu

oraz poparciu społeczeństwa. Rozkwit jej odpowiada społecznej potrzebie, — jest naturalny i dobry. Aby zrozumieć stosunek francuskiego społeczeństwa do muzyki, trzeba zastanowić się pokrótce nad historią ugrupowania tego społeczeństwa. Prym w nim wiodła i wiedzie w dziedzinie popierania sztuki — arystokracja. Grupa ta jednak, niezbyt liczna, zaważyć by nie mogła samoistnie na historii rozwoju sztuki, gdyby nie znalazła była potężnej sojuszniczki w drugiej grupie — mieszczaństwie francuskim. Odporne na przewroty i wstrząsy, wytrzymawszy nawet Rewolucję, rosło mieszczaństwo w potęgę i majątek. Nadszedł czas jego apoteozy — wiek XIX. Wtedy to udoskonaliła się instytucja rentierów, którzy nie mając nic lepszego do roboty, jak obcinanie kuponów od akcyj, zaczęli pierwotnie dla zabicia czasu i kopiowania arystokracji, a później z coraz większym smakiem zajmować się sztuką. Dało to początek tradycji kulturalnej i bezcennemu, a niedocenianemu u nas — snobizmowi kultury.

Tradycja wyglądała bardzo prosto: dziecko urodzone w mieszczańskim domu, od wczesnych lat prowadzane na wystawy lub koncerty i słuchające rozmów o sztuce, dorósłszy — nabierało jej nawyku, potrzebowało jej tak, jak ubrania i jedzenia. Z kolei mieszczański syn zakładał własny dom i swoje dzieci dalej prowadzał do Luwru i Pasdeloup. Potrzeba sztuki wchodziła w krew. Wyższym stopniem i logiczną kontynuacją tego stanu rzeczy był snobizm: kto lepiej rozumie się na sztuce, kto częściej chodzi do jej przybytków, kto zna więcej jej twórców, a wreszcie — kto może sobie pozwolić na przyjęcia, uświetniane artystycznymi produkcjami. Powstanie tak mistrzowsko opisanych przez Prousta salonów różnych pań Verdurin, zadecydowało na długo o francuskiej sztuce. Przedtem zajmowali się nią ostatecznie tylko ci, którzy mieli na to ochotę. Potem — w epoce „salonów“ — zajmować się musieli wszyscy, mający ambicję należenia do beau-monde'u, a któż do niego należeć nie chciał?!.. Sale koncertowe były nabite, wprawdzie nie tylko melomanami, ale zawsze ludźmi, płacącymi za bilety. Dobrze zarabiające orkiestry mogły dbać wyłącznie o swój poziom, opłacani kompozytorzy i soliści — o swoje dzieło. Powojenne wstrząsy finansowe nie zdołały zbytnio przetrzebić burżuazji. Trochę pobankrutowało, trochę dorobkiewiczów zajęło ich miejsca. Ale tradycja oraz snobizm przetrwały. Nuworisze podciągnęli się

wzwyż i wszystko zostało po staremu. Nawet współczesną manię sportu umiał rozsądny bourgeois pogodzić ze sztuką: młode Francuzki chodzą na basen z ostatnim tomem Gide'a w teczce obok kąpielowych utensyliów, a w przerwach między skokami do wody rozmawiają o Strawińskim.

Przed takich to słuchaczów wtargnęła muzyka współczesna. Ludzie zaczęli narzekać, protestować i gwizdać, ale sal koncertowych nie opuścili, bo tradycyjny nawyk okazał się mocniejszy od dysonansów. I nie opuszczą! Prokofiew, Strawiński, Ravel, są na tej samej drodze, którą już dawno przeszedł pierwszy wielki rewolucjonista, Ryszard Wagner. Debiutował w Operze słynnym za drugiego Cesarstwa skandalem, aby dojść dziś we Francji do popularności nie mniejszej od tej, którą ma w Niemczech.

A teraz powróćmy do Polski.

Dla zachowania ścisłości porównawczej, będziemy musieli i tu zacząć od arystokracji, chociaż w hierarchii zasług należałoby jej dać o wiele niższe miejsce. Rozmiłowana w Zachodzie, wolała mecenasować obcym artystom, aniżeli sztuce tego pays barbare, w którym leżały jej rozlegle i dochodowe włości. Jeśli gromadziła w swych pałacach dzieła sztuki, to dla dodania sobie blasku, a nie z patriotycznej potrzeby i gdy tylko brakło pieniędzy na Nizzę, czy Paryż, nie wahała się sprzedawać ich w obce ręce. Lista wywiezionych za granicę przez arystokrację naszą rzeźb i obrazów jest grubo większa od katalogu nie jednego ze znanych muzeów. W pewnym stopniu ratuje honor tej klasy wiek XIX, w którym kilkanaście arystokratycznych rodów wzięło się do pracy w dziedzinie naszej kultury. Ale ich wspaniałe zresztą wysiłki, czyż mogły odrobić poprzednie zaniedbania? Bogatej i kulturalnej sfery mieszczańskiej bardzo długo nie było u nas wcale. W dobie największego rozkwitu burżuazji francuskiej, nasza zaczynała sobie dopiero zdawać sprawę z roli, jaką mogłaby w historii kultury polskiej odegrać. Zrzadka otwierano salony, ci i owi mecenasi uczyli się cenić sztukę, budowano Filharmonię Warszawską. Początki te może i dałyby dziś piękne owoce, gdyby nie wojna, która nasze społeczeństwo przewróciła do góry nogami. Klasy przestały istnieć. Znikły z powierzchni życia bogate rodziny mieszczańskie o już zapoczątkowanej tradycji kultury. Arystokraci przedzierzgnęli się w kupców, szlachta w urzędników; powstała no-

wa, mało określona a bardzo liczna warstwa zawodowej inteligencji. Nie zbyt łaskawy był dla niej los. W samym zaraniu bytu dostała się pod jarzmo kryzysu ekonomicznego, a gdy wyczerpana już była do cna i mało odporna, spadły na jej plecy dwie klęski: brydż i sport. Ani się spostrzeżono, kiedy zawładnęły życiem kraju doszczętnie, wyjałowiły je z wszelkiej myśli i ogłupiły do znanych nam dzisiaj granic. Inteligencja po kilku latach zamieniła się w ową półinteligencję, z którą mamy do czynienia.

Ta najnowsza klasa społeczna nie ma i nie chce mieć żadnych kontaktów ze sztuką. Twierdzenie np. o nienaturalności muzyki współczesnej, to tylko wygodny pancerz, który w swej bezmyślności spreparowała, aby móc za nim spokojnie młócić w karty i czytać o meczach piłki nożnej. Czasami wydaje się, że sytuacja dla rozwoju kultury jest beznadziejna. Ale to są pozory. Przy dobrej woli zrobić można wszystko, nawet gdy wypada zaczynać od nowa.

Nieliczne, myślące społeczeństwo winno podjąć walkę na terenie — snobizmu. Zamknąć domy dla brydżystów. Obłożyć anathemą nadmierne uprawianie sportów. Tłomaczyć, komu tylko można, że zajmowanie się sztuką to ostatni krzyk mody, którego lekceważyć po prostu nie wypada, jeśli się jest dobrze wychowanym człowiekiem. Przede wszystkim zaś wprowadzić jako obowiązek towarzyski organizowanie produkcyj artystycznych w czasie t. zw. przyjęć w prywatnych domach. Życia by nie starczyło, aby nakłonić rozumną perswazją warszawskiego gentlemana do pójścia na koncert. Lecz, jeśli mu się uda wmówić, że to modne — poleci. Rozpoczynali tak inni, zacznijmy i my!

Wyżej projektowana akcja może jednak objąć tylko pewną nie dużą część społeczeństwa. O stworzeniu tradycji kulturalnej w reszcie kraju — nam marzyć nie sposób. Tu musi już podjąć planową działalność Rząd, przez maksymalne rozszerzenie i popieranie takich instytucyj jak ORMUZ, przez wprowadzenie podstawowego przygotowania artystycznego, a — co nas przede wszystkim obchodzi — muzycznego do programu wszystkich szkół i wreszcie przez organizowanie chórów na taką skalę, jak — „Strzelca".

Niestety, Rząd zdaje się nie doceniać znaczenia rozwoju sztuki w Państwie. Dość zrozumiałe jeśli zważyć, iż jego członkowie

to ludzie, którzy młodość spędzili w okopach. Ale w takim razie, niech nam uwierzą na słowo, że Polska to nie tylko szmat ziemi obstawionej wojskiem, ale przede wszystkim narosłe wie-kami złoża naszej kultury. Pamiętajmy, iż przez sto lat Pol-ska na mapie Europy nie istniała. Dzisiaj zaś jest dlatego, że w czasach niewoli rolę rządu grała sztuka. Ludzie kupili się pod wodzą Mickiewiczów, Chopinów — i przetrwali. Hamo-wanie rozwoju sztuki jest tak samo niebezpieczne, jak hamo-wanie rozwoju armii.

Stefan Kisielewski

OBLICZE DUCHOWE MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Termin „muzyka współczesna" jest właściwie niejasny i ogól-nikowy. Pisze się teraz, współcześnie dużo muzyki — czyż wszystko to jest „muzyką współczesną"? Oczywista — nie; nikt nie zgodzi się na zaliczenie twórczości np. Ryszarda Straussa lub Sibeliusa do muzyki współczesnej, chociaż oni żyją i tworzą obecnie. Więc są współcześni nam, ale — „niewspółcześni". Wi-docznie przy rozstrzyganiu, czy dany kompozytor jest czy nie jest „współczesny", decydują nie tylko, jak wskazywałaby nazwa, względy chronologiczne, lecz względy innego rodzaju. Jakie? — oczywiście są to względy natury stylistycznej. Wyróżniamy pe-wien styl, pewien określony kierunek, wspólny utworom, które uważamy za współczesne. Ale w takim razie nazwa „muzyka współczesna" jest stanowczo nieodpowiednia. Zastąpić ją trzeba przez nazwę owego kierunku: może odpowiedniejsza byłaby np. „muzyka nowoczesna" albo „modernizm". Te terminy jednak mają ustaloną już złą sławę; są nieco demagogiczne i właściwie również nie do użytku. Tego, co przestało już być nowe nie można przecież określać mianem „nowoczesnego", a znów to, co jest nowe obecnie, jest zupełnie różne od tego, co było nowe przed 20-laty. Rzeczy nowe wciąż się zmieniają, wczorajsze no-wości dziś są już stare, więc nie sposób również propagować ani zwalczać czegoś, o czym wiemy tylko, że jest nowe, trzeba wiedzieć, czy ono poza swoją „nowością" reprezentuje jakieś wartości trwałe, czy nie. Słowem ani nazwa „muzyka współ-czesna", ani „muzyka nowoczesna" czy „modernizm" nie są od-

powiednie i nie mówią nic o samym zjawisku. Trzeba przejść od szufladkowych etykietek do samej muzyki i zastanowić się, czy istnieje, a jeśli tak, to na czym polega jakiś określony kierunek, jakaś stała postawa stylistyczna, którą od mniejwięcej 30-tu lat ludzie (niepoprawni!) w braku innego, syntetycznego terminu (syntezy przychodzą zwykle znacznie później) — ogólnikowo nazywają „muzyką współczesną" lub „muzyką nowoczesną".

Nasuwa się jednak zastrzeżenie: czy w ogóle trzeba o tym już teraz pisać i czy w ogóle muzyk powinien pisać o muzyce. Zwykle do pióra biorą się ludzie, którzy ponieśli fiasko na terenie twórczości; karciarze, którzy przegrawszy posiadane pieniądze pozostają jednak na sali, aby „kibicować" swym uprzednim partnerom i upajać się widokiem niedostępnej już dla siebie gry. Jednak czy tylko oni? Słynny malarz francuski Césanne napisał do pewnego młodego adepta pędzla, który lubił gryzmolić recenzje, że nie radzi mu tego robić, gdyż wszelkie myślenie czy pisanie o malarstwie jest literaturą, jest zatem działalnością w dziedzinie innej sztuki, nic wspólnego z malarstwem nie mającą. Malarz powinien malować — i kwita. Jeden z moich znajomych muzyków powiedział jednak na to, że ta myśl Césanne'a jest również „literaturą" i dowodzi skłonności do abstrakcyjnych rozmyślań o malarstwie. Replika ta rzeczywiście wytrąca broń z ręki. Nie pozostaje więc nic innego jak — myśleć i pisać o muzyce.

Tutaj jednak pojawia się nowa wątpliwość: dla kogo pisać? Pomińmy już fakt, że tylko część ludzi, należących do rasy białej (optymistycznie liczę tę część na jakieś 10%) słucha i rozumie t. zw. muzykę „poważną", a z tych 10% — $^{9}/_{10}$ pozostaje zwykle o sporą ilość lat w tyle za ewolucją języka i smaku muzycznego. Pomińmy tę sprawę, gdyż już dawno muzycy umówili się, że będą działać, tworzyć, grać, rozmawiać o muzyce, chociaż nie są reszcie ludzkości koniecznie do szczęścia potrzebni. Potrzebni są ogólnemu gmachowi kultury ludzkiej — to im wystarcza. Ale co zrobić, jeśli sami muzycy mówią ze sobą różnymi językami? Weźmy choćby warszawski światek muzyczny. Z jednej strony znany krytyk powiada, że „Pulcinella" Strawińskiego to grafomańskie wypociny, a „Pacifik" Honeggera to jedynie dźwiękowo-naśladowczy, programowy kicz. Z drugiej strony entuzjaści muzyki współczesnej wma-

wiają w nas rzeczywiście różne kicze, jako rzekomo wartościowe utwory współczesne. Ten do Sasa, ten do lasa — demoralizujący rozgardiasz sądów i pojęć. Rzucony w tę sadzawkę adept sztuki kompozytorskiej szybko przestaje się orientować, jak to naprawdę jest, kto kogo „kiwa“ i „buja“, kto mówi serio, tylko się myli, kto się nie myli ale żartuje i kogo wreszcie uznać należy za autorytet. Sądzę że początkujący artysta, o ile ma coś do powiedzenia, nie powinien szukać innych autorytetów poza wielkimi mistrzami i samym sobą. Taktyka to wprawdzie nieco ryzykowna: można dostać po nosie; ale kto zaryzykuje, a po nosie nie dostanie — ten wygra.

Po tych dygresjach przejdźmy do samego tematu, to jest do próby ustalenia jakiejś wspólnej postawy, która charakteryzuje współczesne czy nowoczesne dążenia muzyczne. Postawę tę określiliśmy jako „oblicze duchowe“. Termin ten może się komuś wydać mętny i w ogóle typowo dyletancki, należy go nieco omówić.

Rzeczą bezsporną jest, że w muzyce o wartości utworu, o jakości wrażenia estetycznego decyduje pewien układ elementów formalno-dźwiękowych. Od większej lub mniejszej doskonałości tego układu zależy siła i intensywność przeżycia estetycznego. O jakości tego przeżycia trudno coś konkretnego powiedzieć, gdyż jest ono nieuchwytne i indywidualne. Jednak każdy naprawdę rozumiejący muzykę słuchacz przyzna, że wzruszenie estetyczne, jakie ona daje, jest zupełnie innego rodzaju, niż wzruszenie otrzymywane z innych sztuk i że żadnego bezpośredniego paralelizmu wykryć pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki niepodobna. Częste dopomaganie sobie przez mało z muzyką obeznanych słuchaczy asocjacjami z dziedziny malarstwa czy literatury jest tylko wyrazem braku kwalifikacyj czysto muzycznych. „Niewykwalifikowany“ słuchacz, nie będąc w stanie uchwycić zrębów muzycznej konstrukcji utworu, tworzy sobie własne konstrukcje pomocnicze, do których tworzywo czerpie z bardziej mu dostępnych dziedzin sztuki jak malarstwo i literatura, lub wprost z życia codziennego. Oczywiście nie ma to nic wspólnego z samym utworem, który przemawia tylko swym zespołem elementów muzycznych.

Stojąc jednak na tym stanowisku nie możemy odrzucić całej obszernej terminologii, pozornie wprowadzającej na teren muzyki pojęcia z innych dziedzin sztuki. Wszyscy muzycy, nawet

najbardziej zakamieniali „absolutyści“ i abstrakcjoniści mówią o muzycznym „humorze“, „surowości“, „pogodzie“, „powadze“, „patosie“, używają terminów „klasycyzm“, „romantyzm“, „impresjonizm“ etc. Dlaczego? Dlatego, że wszyscy zdają sobie sprawę, iż nazwy te są jedynie terminami zastępczymi, które chociaż zaczerpnięte są z innych dziedzin sztuki, jednak mają w muzyce swoje odrębne, czysto muzyczne znaczenie. Są to po prostu znaki umowne, których używamy w braku innych, zdając sobie sprawę z ich prowizoryczności oraz z tego, że wypożyczenie ich z innych dziedzin sztuki wywoływać może i wywołuje różnie niepożądane sugestie. Słowem są to nazwy bardzo niedoskonałe, ale używać ich musimy, skoro już koniecznie chcemy mówić słowami o muzyce. Oczywista nazwy te mają dla muzyka swoją, czysto muzyczną treść. „Romantyzm“ — to będzie pewien rodzaj harmonii, tematyki i faktury; „humor“ — to zwykle pewien typ rytmu i instrumentacji (stacatto fagotu); a wszak „mistyczny“ akord orkiestrowy to często po prostu alterowany akord nonowy z flażoletami, harfą i tam-tamem. Lecz czy te terminy mają swoje odpowiedniki w jakości wzruszenia estetycznego, o tym trudno coś powiedzieć. Tylko niebezpieczny laik będzie się upierał przy dosłownym interpretowaniu paralelizmu terminów używanych w różnych sztukach.

Jednym z takich umownych, zastępczych terminów będzie i nasze „oblicze duchowe“. Cóż to znaczy? Oto po prostu nie chcemy mówić ani o harmonice współczesnej, ani o formie, ani o fakturze instrumentalnej, lecz o czymś ogólniejszym, o jakimś ogólnym *charakterze* muzyki „nowoczesnej“ (który zresztą jest niewątpliwie wypadkową wszystkich poprzednio wymienionych czynników). Oczywista autor tego artykułu nie rości sobie pretensji do dania jakiejkolwiek wyczerpującej syntezy, ani nawet do obiektywnie trafnego ujęcia powyższej kwestii. Po prostu chce dać kilka subiektywnych wrażeń i spostrzeżeń ze swoich „przygód wśród arcydzieł“ (jak nazwał Anatol France wrażenia odbiorcy sztuki) — w danym wypadku — przygód wśród dzieł muzycznych ostatniego 30-o lecia. Będą to więc tylko luźne i hipotetyczne refleksje, a czy wyniknie z nich coś pozytywnego — trudno osądzić.

•

Gdy zastanawiamy się, czy jest i jaki jest wspólny kierunek i charakter współczesnych usiłowań muzycznych — łatwo dojść możemy do wniosku, że kierunek jest, ale że ma on dosyć wąski zakres i wpływ, że słowem większa część muzyki nowoczesnej — nie jest wcale nowoczesna. Nie jest to paradoks i bynajmniej nie dyskwalifikuje owego kierunku, jako kierunku naczelnego i prowadzącego. Wiemy z historii rewolucyj (np. rosyjskiej), że często grupa istotnych, ortodoksalnych rewolucjonistów bywała nieliczna i pozornie mało wpływowa, była tylko jedną z wielu różnych partyj o najrozmaitszych odcieniach i odchyleniach ideologicznych. A jednak w rezultacie ta właśnie „czysta" grupa nadawała ton i kierunek, a w perspektywie czasu ona wydaje się kierowniczą. Podobne zjawiska wskazać można w historii muzyki. W myśl tych doświadczeń „historycznych" chcąc scharakteryzować ogólny, dominujący kierunek w muzyce „nowoczesnej" nie należy posługiwać się mechaniczną, parlamentarną zasadą większości t. j. metodą skonfrontowania twórczości wszystkich wybitnych kompozytorów współczesnych i wyciągnięcia z nich pewnych cech wspólnych i przeważających. Byłaby to droga szkolarska i mylna; należy przyjąć metodę inną, metodę „mądrej mniejszości", subiektywną i apodyktyczną wprawdzie, lecz w praktyce historycznej uprawnioną. W myśl tej metody wybierzmy sobie kierunek, który uznajemy za reprezentujący muzyczną nowoczesność — inne zaś kierunki odrzućmy.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość szeregu największych kompozytorów współczesnych z Ravelem, Szymanowskim i Schönbergiem na czele ma bardzo niewiele wspólnego z istotą muzyki „nowoczesnej". Za tę istotę, za naczelny i charakterystyczny prąd muzyki współczesnej uznać należy rosyjsko-francuski antyromantyzm; Strawiński z okresu „Historii żołnierza", „Pocałunku wieszczki" i „Pulcinelli", „średni" Prokoffiew, „prawdziwy" Hindemith (nie ten sfałszowany i zgrywający się w „Mathis der Maler") i cała plejada kompozytorów francuskich — oto jądro nowoczesnego stylu, a raczej kuźnica tego stylu.

Zanim coś o tym kierunku powiemy, zajmijmy się najpierw jego stosunkiem do przeszłości: co on zwalczał, co odrzucił a z czego wyrósł. Jeśli przejdziemy myślą poszufladkowaną historię muzyki europejskiej ostatnich trzech wieków, to uznać

trzeba niewątpliwie, że najdalszym i najbardziej obcym współczesnemu pojmowaniu i współczesnemu smakowi kierunkiem muzycznym był t. zw. romantyzm. Szczególnie późniejszy i późny romantyzm od Chopina przez Liszta do Wagnera i Regera — to coś najdalszego i najbardziej różnego od naszych dzisiejszych upodobań. Dlaczego? jakie cechy tej muzyki tak dla nas dzisiaj są obce? W odpowiedzi na to pytanie nie uciekajmy się do żadnej uczonej analizy ewolucji harmonicznej, ewolucji formy, faktury etc. Możnaby na ten temat wylać morze atramentu, bo kwestie te są rozległe i złożone. Lecz mijałoby się to z założeniami niniejszej pracy; nie chcemy przecież analizować sprawy dogłębnie i fachowo; chcemy dać niefrasobliwie syntetyczne refleksje o „duchowym obliczu" i uprawniliśmy dyletanckie ale wygodne terminy zapożyczone z innych sztuk. Powiemy więc tak: romantyzm muzyczny się przeżył, bo kompozytorzy zaczęli mieć dość świata „poważnych przeżyć", patosu i liryzmu; wprost czysto zmysłowo znudziły im się płynne, okrągłe rytmy, ciągliwe, śpiewne frazy, lejące się gładko jedna za drugą albo zgoła bez końca (Wagner); zmierziła piętrowo rozbudowana, płynna chromatyka, pompatyczna i „gęsta" instrumentacja i wreszcie patos, ten lisztowski, koturnowy a pusty patos. Zapragnęliśmy prostych, a z romantycznego punktu widzenia „naiwnych" przejrzystych rytmów, suchych, zgrabnych, klasycznych; zapragnęliśmy zwięzłości humoru, ruchu, „cienkiej" faktury, brutalnych napozór i niepoważnych efektów, instrumentacji barwnej ale kostycznej, trochę przykrej i złośliwej, różnych zgrzytów, chichotów, skrzeczących trąbek i waltorni, wyrafinowanej groteski i perkusyjnej raczej tematyki; zapragnęliśmy wreszcie przejrzystej formy, prostej, ale kubistycznie „nielogicznej" harmonii, rzeczowości i opanowania. I oto urodziły się słoneczne frazy „Symfonii klasycznej" Prokoffiewa, pełen paradoksalnych point koncert skrzypcowy, dziwaczny, kostyczny i chłodny jakby poza ludzki liryzm jego „Visions fugitives" (nazywaliśmy je „pogrzebem muchy") i cała, tak niezwykle samorodna twórczość tego kompozytora; a dalej znów kakofoniczny, niebywały chorał z „Historii żołnierza" Strawińskiego, świat niezwykle subtelnych, wzruszeń „Pulcinelli", koturnowa, mistrzowska jakby kubistyczna „ordynarność" „Małej suity" i iskrzące się wyrafinowaną zabawą takty „Pocałunku wieszczki".

W takim sobie dowolnym, „domowym" i obrazowym uprosz-

czeniu przedstawiliśmy romantyzm i anty-romantyzm. W tym oświetleniu jasnym się staje, dlaczego nie zaliczyliśmy do muzyki nowoczesnej ani Schönberga, ani Ravela ani Szymanowskiego. Schönberg przed wynalezieniem systemu 12-tonowego, to kontynuator gmachu ciężkiej, niemieckiej patetycznej metafizyki chromatycznej; Schönberg atonalista — to już tylko jałowy, zbankrutowany spekulant metafizyczny (chciałbym jeszcze coś złego powiedzieć o Schönbergu, ale znów mi ktoś zarzuci, że za mało jego utworów słyszałem). Ravel — francuski czarodziej — daleko wprawdzie odszedł od debussowskiego impresjonizmu: od płynności fraz „Daphnisa i Chloe" doszedł do prokofiewowskiego niemal koncertu fortepianowego — ale to tylko pozorna transformacja giętkiego i wrażliwego mistrza—on już jednak „do nas" nie należy. Wreszcie—Karol Szymanowski. Uwolnił się z objęć niemieckiego neo-romantyzmu i od skriabinowsko-impresjonistycznych podmuchów „Pieśni o nocy" — aby stworzyć swój własny „nowoczesny styl polski". Stworzył go niewątpliwie: jego etapy to Mazurki, „Stabat Mater" i „Harnasie". Ale styl ten, choć bez wątpienia, szczególnie w „Harnasiach" (widoczne echa strawińszczyzny) w języku swym nowoczesny, wydaje się być tylko samoistnym odgałęzieniem nowoczesności, swoistą herezją, genialnym odszczepieństwem, które zginie wraz ze śmiercią swego wielkiego Twórcy.

Więc takie jest duchowe oblicze muzyki współczesnej? — zapytacie. Więc ruch, humor, kostyczna groteska, perkusja i wynaturzone skrzeczenie waltorni?! Ależ wobec bogatego świata duchowego romantyków to mało, to bardzo mało! Otóż — tu właśnie pochowany jest pies, tu jest jądro sprawy! Nie w tym żeby powyższe zarzuty były słuszne, lecz przeciwnie w tym, że są one z gruntu niesłuszne i oparte na nieporozumieniu, niestety bardzo rozpowszechnionym. Nieporozumienie to wynika właśnie z owej nieszczęsnej terminologii literackiej, która wprowadzona na teren muzyki bez koniecznego zastrzeżenia, że są to tylko chwilowo przyjęte, zastępcze znaki umowne, narobiła wielkich szkód, wytwarzając chaos w głowach! Wciąż się słyszy, nawet od poważnych niby krytyków sądy, że muzyka nowoczesna jest płytka, że wyraża mało przeżyć duchowych, że jest wynikiem zubożenia ludzkiego życia wewnętrznego, że wogóle kryzys moralny etc. Otóż jeżeli o kryzysie *środków* muzycznych można by pomówić, o tyle ów kryzys „treści duchowej", „zubożenie", „płyt-

kość" i t. d.— to jest właśnie piramidalna, mówiąc poprostu — bujda, która wynikła z nieszczęsnego pomieszania pojęć muzycz- nych i nie muzycznych. O ile w literaturze nie ulega wątpliwości, że powieść np. Dostojewskiego nie tylko swymi walorami artys- tycznymi ale i ciężarem gatunkowym swej problematyki stoi o wiele wyżej od powieści np. Wodehouse'a, to musimy pamię- tać, że takie stwierdzenie dotyczące walorów moralnych utworu jest możliwe tylko w literaturze, a przeniesione na teren muzyki staje się poważnym błędem. W literaturze mamy np. rzeczywisty patos i rzeczywisty humor, natomiast nazwy „patos" i „humor" użyte dla określenia pewnych rodzajów zjawisk muzycznych tra- cą swe literackie znaczenie i moralne czy uczuciowe sugestie, sta- jąc się jedynie nazwami pewnych, czysto muzycznych fenomenów. Literackie, moralne wartościowanie zjawisk muzycznych jest przenoszeniem kategorii pojęć właściwych jedynie pewnej sztuce na teren innej sztuki; rezultaty takiego wartościowania muszą być błędne, bo w muzyce decyduje tylko i jedynie *układ elementów formalno-dźwiękowych.* Patos w literaturze góruje (przypuśćmy) nad błazeństwem, a w muzyce t. zw. „błazeństwo" górować może nad t. zw. „patosem" bo wartościowanie odbywa się tutaj na in- nej płaszczyźnie, na płaszczyźnie doskonałości układu abstrak- cyjnych elementów. „Patos" i „błazeństwo" w muzyce to są pu- ste dźwięki, którymi umówiliśmy się oznaczać pewne równo- prawne, abstrakcyjne cechy elementów muzycznych (bo jakoś musimy je nazywać, skoro chcemy o nich mówić). Wartościo- wanie elementów muzycznych, t. j. ocena siły ich oddziaływania estetycznego zależy wyłącznie od doskonałości ich układu, nie zaś od ich jakości. Stąd nonsensem jest powiedzieć, że np. wstęp do „Tristana" góruje nad „Pulcinellą", bo jest od niej głębszy i poważniejszy. W muzyce niema literackiej problematyki, o in- tensywności wzruszenia decydują pewne prawa autonomiczne, nawskroś abstrakcyjne, nie zaś poza muzyczne sugestie pożyczo- nych terminów. Naprzykład „niepoważna" według jednego z krytyków „Pulcinella" może bardziej *wzruszyć* niż poważny, tragiczny „Tristan", bo idzie tu o specyficzny rodzaj wzruszenia, o *wzruszenie estetyczne*, a to zupełnie co innego niż normalne, „życiowe" wzruszenie uczuciowe. Muzyka jako sztuka idealnie abstrakcyjna wzrusza nas wyłącznie estetycznie, to też nikt nie będzie płakał w ‚smutnych" miejscach utworu muzycznego

a śmiał się w „wesołych", tak jak płakałby lub śmiał się nad książką.

*

Na zakończenie jeszcze kilka uwag. Trudno twierdzić, że styl „nowoczesny" już się wytworzył. Dzisiejsze czasy to dopiero jego narodziny; twórczość Strawińskiego nie jest bynajmniej dziełem skończonym i doskonałym — to raczej zbiór sugestyj, mierzwa, na której (oby) wyrośnie twórczość przyszłych mistrzów. I druga uwaga: często dla określenia istoty nowoczesnego kierunku muzycznego używa się terminu „klasycyzm" lub „neoklasycyzm". Nie wydaje się to słuszne. Wprawdzie mamy dziś wiele upodobań wspólnych z epoką klasyków np. w dziedzinie rytmu (ruchliwe, parzyste, proste rytmy panowały niepodzielnie od Bacha po Beethovena) faktury, formy (zwięzłość i prostota) lecz mimo wszystko postawa wewnętrzna wydaje się diametralnie różna. Przyszliśmy do dzisiejszego rzekomego klasycyzmu obarczeni całą epoką romantycznego baroku: nasza prostota jest wtórna, to objaw przerafinowania, nasz ruch jest uporczywy aż do makabrycznej groteski, zupełnie różny od zdrowego, krzepiącego ruchu, jaki panuje w Koncertach Brandenburskich Bacha; nasze efekty są brutalne ale mniej silne, raczej przekorne i demoniczne, a nasza zwięzłość bywa oschła i kostyczna (oto istny potok terminów umownych!). Klasycy w gruncie rzeczy mieli w porównaniu z nami prostolinijną psychikę i wyraźniejsze od naszych, w zupełnie innych płaszczyznach i wymiarach leżące cele. Właściwie mniejsza przestrzeń dzieliła ich od romantyzmu, niż to się na ogół wydaje. O stosunku „nowoczesności" do muzyki dawnych mistrzów możnaby napisać wiele. Przed tym jednak trzeba jeszcze raz się zastanowić, czy warto w ogóle podejmować te próby opisywania dźwięków słowami, próby, które często kończą się fiaskiem, pozostawiając niesmak, charakterystyczny produkt czynności męczących, a w rezultatach swych iluzorycznych.

Andrzej Panufnik

ABSTRAKCJA W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

(refleksje i uwagi)

Muzyka, najmniej spośród wszystkich dziedzin sztuki mająca pierwiastków określonych, zewnętrznych, realnych — posiada

przez to samodzielność, niezależność od jakichkolwiek zjawisk świata zewnętrznego.

Odtwarzanie jedynie przejawów rzeczywistości sprowadziłoby muzykę do prymitywnego naśladownictwa dźwięków i oddawania wzruszeń, co znów z kolei nadałoby jej charakter opisowy, zniżając ją do roli naiwnej ilustracji muzycznej, do płytkiego naturalizmu. Niewolnicze związanie z jakimkolwiek zjawiskiem świata zewnętrznego doprowadzi bowiem niewątpliwie kompozytora do naśladownictwa samego zjawiska, do odrzucenia pierwiastka abstrakcyjnego, stanowiącego o istocie muzyki.

Uwolnienie natomiast muzyki od konkretnych wizyj, jak również od z góry narzuconego przez kompozytora „programu", da możliwość odtworzenia pewnej ogólnej idei za pomocą muzycznych symbolów. Muzyka ta usunie momenty zewnętrzne, opisowe, dając wzamian wartości najgłębszych, subiektywnych przeżyć. Oparcie się na pierwiastku wewnętrznym postawi utwór w nieokreślonym stosunku do jakichkolwiek przejawów rzeczywistości, dlatego muzyka taka może być niejednokrotnie w rozmaity sposób komentowana, lecz osiągnie ona niewątpliwie (przy naprawdę artystycznym ujęciu) swój cel: wzruszenie estetyczne słuchacza.

Odrzucenie zewnętrznych przeżyć kompozytora oraz pierwiastków zaczerpniętych z innych dziedzin sztuki, stworzy najczystszą abstrakcję, uniezależnioną od jakichkolwiek nastrojów czy myśli, i stanowić będzie treść nieuchwytną, nie dającą się ująć w słowa lub wyrazić konkretnym obrazem. O ile malarstwo, rzeźba i poezja interpretują zjawiska uchwycone okiem artysty— bowiem są konsekwencją obserwacji życia, o tyle muzyka abstrakcyjna, przez swą samodzielność i zupełną niezależność, odbiega całkowicie od innych dziedzin sztuki, z których każda (za wyjątkiem malarstwa abstrakcyjnego, bezprzedmiotowego, wynikłego z dalszej logicznej ewolucji kubizmu, oraz eksperymentalnych prób stworzenia abstrakcyjnej poezji i teatru) związana jest nierozerwalnie z przejawami życia przyrody.

*

Muzyka współczesna abstrakcyjna ma więc w założeniu kompozytora oddziaływać na słuchaczów jedynie samym następstwem i powiązaniem dźwięków z myślą tylko o czystej ekspresji oraz o plastyce i wyrazistości rysunków melodyjnych i pulsacji

rytmicznych. Kompozytorzy współcześni w większości wypadków zdążają do wypowiadania się w sposób absolutnie abstrakcyjny. Jednak nazbyt skrajne tendencje stwarzają inną niebezpieczną możliwość, możliwość sprowadzenia twórczości muzycznej do wyłącznego operowania skomplikowaną kombinacją dźwiękową, harmonicznie z sobą nie powiązaną (często zupełna przypadkowość współbrzmień) i opartą wyłącznie na rozumowej chłodnej kalkulacji architektonicznej. Takie hołdowanie beznamiętnej architektonice dźwiękowej ma miejsce najczęściej u kompozytorów pozbawionych szczerego impulsu twórczego. Ich „abstrakcyjność" — to suche teoretyzowanie. Hypertrofia środków artystycznego wyrazu, oraz zwrot zwłaszcza ku formom przedklasycznym skierowały współczesną twórczość na tory eksperymentatorskie, stwarzając również jak poprzednio programowość nieprzychylne warunki dla rozwoju pierwiastków duchowych i uczuciowych w muzyce. Te zaś jedynie wartości, jako cecha najprawdziwszego talentu, zawarte w doskonałej formie, są i pozostaną nieomylnym sprawdzianem wielkości i głębi utworu.

W muzyce współczesnej widzimy natomiast dążność do wykazania swojej indywidualności przez pietyzm dla „materializmu" muzycznego. Wzajemne prześciganie się w oryginalności, w nagromadzeniu najnowszych środków i nieznanych dotąd kombinacyj dźwiękowych, sprawia wrażenie zdobywania rekordu (czyżby psychoza sportu?) nie liczącego się zupełnie ze stanem duchowym kompozytora, z t. zw. popularnie „natchnieniem" — tak często dziś negowanym jako impuls zbędny przy pracy twórczej. Współcześni kompozytorzy — szukając „nowych dróg" — omijają i słusznie epigonizm dawnych mistrzów, jednak pominięcie pierwiastków duchowych i uczuciowych, które są kwintesencją muzyki, wydaje się bolesnym zubożeniem samej twórczości muzycznej.

Szata zewnętrzna, a więc wybór formy takiej jak np. rondo, fuga lub passacaglia, powinna być jedynie środkiem do wyrażania jakiejś idei podstawowej, jakiejś koncepcji wewnętrznej, a nie wyłącznym wykorzystaniem możliwości uprzednio wybranej formy jako takiej.

To też uformowanie tworzywa dźwiękowego powinno się kształtować pod wpływem najistotniejszych klimatów uczuciowych kompozytora, jego spontanicznego impulsu twórczego. Przefiltrowanie tego materiału dźwiękowego przez świadomy in-

telekt i oparcie go na osiągniętych dotąd zdobyczach formalnych i własnych środkach artystycznego wyrazu, da dopiero w wyniku utwór prawdziwie piękny i wartościowy.

*

Jeżeli twórczość współczesna dąży do zupełnie abstrakcyjnego wyrażania się — to nasuwa się konieczność rozstrzygnięcia problemu tytułu utworu.

Jak wiemy są dwojakie rodzaje tytułów: zaczerpnięte wyłącznie z nomenklatury muzycznej j. np. allegro, uwertura, suita i t. p. i tytuły „literackie", jakoby nawiązujące do treści programowej utworu. I tu powstaje stara kwestia, czy tytuł t. zw. „literacki" pomoże słuchaczowi do zrozumienia utworu?

Muzyka jako sztuka absolutna powinna być wchłaniana przez odbiorcę bez jakichkolwiek pośrednich obrazów wzrokowych, przyswajana jako piękno skończone, trwałe i istotne, bez pomocy sugestyj wizualnych, które niepotrzebnie mącą kształt i barwę kompozycji. Utwór powstaje pod wpływem rozmaitych impulsów konkretnych. Impulsy te przetworzone jednak w artystycznej wyobraźni w wyniku zawierać mogą tylko refleks rzeczywistości, ale nie koniecznie w słuchaczu muszą budzić te same myśli i wzruszenia, które były bodźcem twórczym artysty.

Gdyby Szymanowski opatrzył np. pierwszy koncert skrzypcowy tytułem „Noc majowa" (kompozycja oparta na poemacie Micińskiego pod tym tytułem), to sugestywność tego „romantycznego" tytułu zmuszałaby słuchacza do poszukiwania litylko nastrojów wiosennej nocy, zniżając wspaniałą treść do poziomu ilustracji muzycznej. Przeszkadzałoby to w bezpośrednim zrozumieniu całej abstrakcyjnie pięknej kompozycji, która jest czymś większym i głębszym — będąc ponadwymiarowością w maestrii odtworzenia nieziemskich, napół realnych wizyj.

Podobnie rzecz ma się z utworem symfonicznym Honeggera „Pacific 231". Kompozytor nadaje swej świetnej kompozycji tytuł (który jak wiemy jest nazwą lokomotywy) — zmuszając słuchacza do poszukiwania wartości onomatopeistycznych, zręczności w naśladownictwie dźwięków, jakie wydaje parowóz w ruchu, przez co sam utwór — tak niezwykle wartościowy dla walorów czysto muzycznych — nawet wytrawnym krytykom wydaje się wyłącznie kompozycją ilustracyjną. Gdyby Honegger nazwał Pacific np. „Allegrem symfonicznym", rozpatrywalibyśmy go

bez niepotrzebnych uskoków w stronę onomatopei, natomiast z całym pietyzmem dla jego abstrakcyjnego piękna.

*

Palącą również wydaje mi się sprawa folkloru w muzyce współczesnej.

Otóż „walka“ o muzykę „narodową“ polega u nas w większości wypadków na wprowadzaniu do form „absolutnych“ — motywów ludowych, a gama majorowa z podwyższoną kwartą i obniżoną septymą staje się niezawodną jakoby receptą i nieznośną manierą .

Chcąc stworzyć muzykę polską, nie widzę konieczności posługiwania się tym banalnym, zużytym zwrotem muzycznym. Raczej w sferze czystej abstrakcji należałoby wysublimować indywidualne impulsy, które przetłumaczone na wyraz muzyczny, oddałyby obraz psychiki polskiej.

Twórczość wielkich talentów, na które czekamy, stanie się niewątpliwie wykładnikiem najistotniejszych wibracyj myśli narodu, bez uciekania się do prymitywnej melodyki ludowej, która będąc jedynie cząstką naszych możliwości, nie jest wiernym i kompletnym obrazem muzycznej postawy ducha polskiego.

Zygmunt Mycielski.

CHODZI O MUZYKĘ...

Właściwie, trzeba by wsadzić kij w mrowisko. Jak to zrobić? Nie bać się słów, nie bać się nazwisk, to raz. Pokazał nam to już pan Szpinalski w swoich artykułach w „Kurierze Porannym“, artykułach, których doniosłość jest ciągle niedoceniana.

Ale zmierzam jeszcze i do innej materii. Mówi się u nas więcej o organizacji, o instytucji i o teorii, a o wiele mniej o samej muzyce. Chciałbym, żeby główny nacisk informacyjny, żeby dyskusja i nerw muzyczny pulsowały dookoła nowych dzieł. Żeby się kłócono o Palestra, Kasserna i tylu innych. Jest jakaś senność. Senność i koleżeństwo niejednokrotnie. Po wykonaniach „Poematu żałobnego“ Wytowicza, „Uwertury“ Szałowskiego, koncertu na dwa fortepiany Maciejewskiego czy „Prometeusza“ Sze-

ligowskiego — jest cisza. Ludzie sobie nie skaczą do oczu o muzykę, ale skaczą o rozmaite jakieś sprawki inne. To jest nudne.

Miałem pisać o centrach muzycznych, czyli, znowu o Paryżu. Otóż, pisać o muzycznym Paryżu znaczy pisać o nazwiskach. Znaczy to pisać o antagonizmie ludzi z pod takiego czy innego znaku sztuki współczesnej. Tam kwestia Rousell-Strawiński, Markiewicz-Françaіs jest rozstrzygana w ogniu pasji, snobizmu, intryg i entuzjazmów. Jeżeli się ktoś obraża, to tego nie słychać. Wszystko jedno, bo chodzi o rzecz żywą, o sztukę, marnie nawet nieraz wykonywaną, ale o rzecz żywą, o sztukę! Powtarzam umyślnie, bo nie jest to światek małych rzeczy, ale walka o nowe wartości.

Nie nawołuję do sądzenia, ale nawołuję do poznawania, dyskutowania i ożywienia. Mamy nową grupę muzyków, kompozytorów i wirtuozów. Za mało się o nich mówi. A przecież ciągle się dzieje coś nowego. Wystarczy posiedzieć przez rok w Polsce, żeby stracić kontakt z ruchem muzycznym naszego kontynentu. Jeżeli to takie trudne, to trzeba wywołać ten ruch około dzieł muzycznych u nas. Recenzje wpadają w miękkie ciasto publicznej obojętności, bo antagonizmy są bardziej personalne niż muzyczne i słyszy się mało.

Chciałbym przynajmniej wiedzieć, jeżeli nie mogę usłyszeć, co pisze nowego Hindemith i jaki jest ten nowy balet Strawińskiego. Tymczasem na każdym kroku mogę czytać tylko o jakichś drobnych sprawkach. Wiem, że trudno jest zamienić społeczeństwo niemuzykalne na muzykalne. Ale to jest sprawą codziennej pracy szkół muzycznych, radia i biur koncertowych. Muzyka zaczyna się dopiero tam, gdzie ten wstępny etap się kończy.

Przeglądałem recenzje polskie sprzed trzydziestu lat. To co się pisze dzisiaj jest zastraszająco podobne do tamtego. Czyż nie urodziło się nic nowego od czasów pierwszych wystąpień „Młodej Polski“? Czy niema nowych prądów, stylów i haseł? Bo przecież są nowi ludzie. A tymczasem dzisiaj jak i wtedy czyta się o tym: co zrobić, żeby ludzie chodzili na koncerty i żeby byli muzykalni. Z tych ówczesnych recenzji trudno mi się dowiedzieć o muzyce wtedy. Trzeba to zmienić radykalnie. Pisma muzyczne i krytycy muszą dawać czytelnikowi śmiały obraz współczesności. A jest to tym łatwiej, że ruszyliśmy już z miejsca na dobre.

Coś całkiem nowego zawsze przestrasza. Przestrasza rytm, który trzeba dopiero policzyć, żeby wygrać precyzyjnie jego nową

pulsację. Przestrasza trudniejsza linearność i nieznane dotąd współbrzmienie. Prawie nigdy sie nię słyszy dokładnych wartości nut w powolnych częściach utworów z XVIII-go wieku. Który ze skrzypków wylicza te wartości adagia z I-ej sonaty J. S. Bacha? Która śpiewaczka pilnuje ćwiartek i szesnastek? Na palcach policzyć! Ale istnieje pewna „tradycja niedokładności" w stosunku do tych dawnych dzieł. Natomiast dzieło nowe trzeba dopiero przeczytać i poznać. Ten wysiłek jest ojcem niechęci. Więc gra się dalej karnawał Schumanna i „piątą" Beethovena, popełniając te same niedogrania i niedokładności, bo są tylko trzy próby, bo orkiestra za mało zarabia, i t. p. W ten sposób życie muzyczne idzie od potknięcia do potknięcia i, po staremu, od jednego wielkiego muzyka do drugiego.

Zdajmy sobie sprawę z tego, że historia sztuki jest historią wielkich dzieł czyli nazwisk. Trzeba z pewnością specjalnych warunków, żeby się w ciągu pięciu lat urodził Rameau, Domenico Scarlatti, Haendel, J. S. Bach, Marcello, Porpora, Lully i Telemann, ale w dalszym ciągu zajmują nas oni, a nie ich słuchacze. O aurze która ich wydała oni właśnie nam świadczą. Tak samo dzisiaj. Najciekawszą sprawą jest i będzie taka na przykład sprawa Markiewicz-Maciejewski i o tym trzeba wiedzieć, bo, za sto lat, będzie dla nas za późno.

Tych kilka słów piszę w nadziei, że przyczynią się one do wywołania dyskusji i sprecyzowania nowych prądów, antagonizmów i stylów, które już istnieją, a które trzeba tylko odcyfrować. Bo zbyt często spotyka się jeszcze, nawet wśród muzyków, ludzi, operujących pojęciami Strauss-Debussy.

Michał Kondracki

TEGOROCZNE FESTIVALE MUZYCZNE W PARYŻU

Druga połowa czerwca roku bieżącego wyróżniła się rzadkim napięciem muzycznym w Paryżu. Przypisać to należy w pierwszym rzędzie Wystawie światowej oraz — odbywającemu się w ścisłym związku z Wystawą — XV Festivalowi Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Te dwa czynniki wpłynęły w sposób potężny na ożywienie zamierającego już zwykle w tym okresie życia muzycznego francuskiej stolicy. Na krótkiej stosunkowo przestrzeni czasu, obejmującej zaledwie dwa tygodnie, odbyło się przeszło 20 interesujących koncertów. Poza tym miały miejsce imponujące manifestacje teatralne (operowe i baletowe).

Polska muzyka zdobyła sobie w tym światowym pokazie artystycznym zupełnie niepoślednie miejsce. Stwierdzić można bez przesady, że polska sztuka muzyczna potrafiła nawet wybić się w Paryżu na jedną z przodujących pozycji, równoważąc tym choć w części kompromitację polskiego pawilonu wystawowego na terenie międzynarodowym.

Wypada tedy przyjrzeć się zbliska przebiegowi święta muzycznego w Paryżu i omówić szczegółowo jego główne momenty.

Chronologicznie pierwszym był występ chóru archikatedralnego ks. dr. Gieburowskiego z Poznania. Nie zdążyłem, niestety, przyjechać na ten pierwszy koncert polski, zorganizowany przez komisarza R. P. na Wystawie w Paryżu i nie danym mi było zostać świadkiem jego wielkiego sukcesu. Słyszałem natomiast z ust bardzo wiarogodnych świadków, którzy na tym koncercie byli, że chór ks. Gieburowskiego śpiewał wspaniale, o wiele lepiej jeszcze niż w Polsce (w czasie niedawnego pobytu w Warszawie) i że zrobił bardzo dodatnie wrażenie na publiczności francuskiej i międzynarodowej, która długo oklaskiwała zasłużonego kapłana-kapelmistrza, zmuszając go do czterokrotnego powrotu na estradę. Znając pewną wstrzemięźliwość (żeby nie powiedzieć: nieufność) paryskiej publiczności w stosunku do nowych, nieznanych jej jednostek artystycznych, należy uznać sukces chóru ks. dr. Gieburowskiego za b. poważny i niewątpliwy, na poparcie czego możnaby zacytować jednogłośny entuzjazm prasy francuskiej, również niezbyt skorej do pochwał i komplementów. Tak więc „Les 3 concerts polonais" rozpoczęły się pod dobrą wróżbą. Dalszy ciąg okazał się równie udany.

Drugim z kolei koncertem polskim był recital klawesynowy Wandy Landowskiej, który miał miejsce w sali teatru des Champs-Elysées, uznanego za oficjalną placówkę artystyczną Wystawy Paryskiej. Znakomita klawesynistka poświęciła tym razem całkowity program swego koncertu muzyce polskiej — dawnej i ludowej. Z tego względu recital jej zasługuje na specjalne wyróżnienie. Na pierwszy ogień poszła Sonata na 2 skrzypiec i bas St. Sylw. Szarzyńskiego. Wykonała ją Wanda Landowska na klawesynie ze współudziałem p. M. Guignard i O. Marchesini, członków kameralnego zespołu instrumentalnego. W komentarzach analitycznych, dołączonych do programu koncertu, podaje Landowska szczegóły odkrycia przez nią wspomnianego utworu. Rękopis Sonaty miał być dostarczony jej przez p. A. Polińskiego, który go odnalazł w słynnej i bogatej bibliotece Kolegium w Łowiczu. Poszczególne części Sonaty są następujące: Sarabanda — Fugato — Grave — Gigue. Następnym punktem programu był cykl dawnych tańców polskich na klawesyn solo. Rozpoczęło go Preludium J. Podbielskiego, organisty z Królewca, w 1703 r., urodzonego w Toruniu, utrzymane w stylu preludiów organowych. Dalej następował „Dobry taniec polski" Krzysztofa Laeffenholtza. pochodzący z tabulatury organowej, przypominający swym brzmieniem barwę kobzy i zakończony charakterystycznym rytmem trójkowym. Potem szła z kolei „Volta Polonica" i „Wyrwany" Anonima, zaczerpnięte z tabulatur nieznanych lutnistów XVI i XVII w. Wreszcie „Chorea Polonica" Diomedesa Cato, pochodzące z tabulatury organowej z r. 1603 i na zakończenie Bourrée i Mazur G. Ch. Telemanna z rękopisu zwanego Andreas Bach Buch.

W dalszym ciągu programu p. Wanda Landowska wykonała (z udziałem członków swego zespołu kameralnego) Sonatę na 2 skrzypiec i basso continuo (zrealizowanego na klawesyn) Marcina Mielczewskiego (według rękopisu, wypożyczonego z Muzeum Narodowego Francji — Collection S. Brossard — i odcyfrowanego przez wykonawczynię). Została odegrana tylko pierwsza część sonaty (gdyż cały utwór jest za długi), zawierająca cykl tańców dworskich (Uwerturae, Branles, Basses-danses, Gaillard, Volta i Mazur).

W drugiej części programu figurowały 4 Pieśni ludowe polskie (Podolanka, Chmiel, Wędrowali krawczycy i Mazur) w opracowaniu instrumentalnym Wandy Landowskiej (na zespół, złożony z kwintetu smyczkowego, fletu, oboju, rożka angielskiego, fagotu i klawesynu), z których największym powodzeniem cieszył się Mazur, powtórzony na ogólne żądanie publiczności.

W dalszym ciągu koncertu odegrała W. Landowska na klawesynie solo Polonezy M. C. Ogińskiego (Moderato — Poco adagio — Les Adieux — Andante patetico — Dolente grazioso con tenerezza), następnie Rondo, Allegro e Scherzando C. W. Podbielskiego i na zakończenie koncerty instrumentalne Adama Jarzębskiego: Berlinesa i Tamburitta (podług rękopisów z Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu: Canzoni e Concerti a due tree quatre voci cum Basso Continuo di Adamo Harzebski (!) 1627 na skrzypce, violę da gamba, oboe d'amore, fagot i klawesyn.

Zgromadzona na koncercie Wandy Landowskiej elita intelektualna i kulturalna Paryża oklaskiwała gorąco znakomitą artystkę oraz liczne dzieła polskie, doskonale przez nią zaprezentowane. Koncert ten miał niezaprzeczalnie duże znaczenie dla propagandy muzyki polskiej za granicą.

Trzecim z kolei polskim koncertem w Paryżu był wspaniały występ Artura Rodzińskiego na czele orkiestry paryskiej. W programie koncertu Rodzińskiego figurował (oprócz IV Brahmsa, II Suity z „Daphnis et Chloe" Ravela, Bacha — Stokowskiego) zaledwie jeden utwór polski — II-gi koncert skrzypcowy Karola Szymanowskiego (wyk. Eugenia Umińska).

Korzyść, jaką osiągnęła polska muzyka współczesna z koncertu Rodzińskiego, sprowadza się więc jedynie do przypomnienia publiczności europejskiej jednego z ostatnich (choć nie najlepszych) dzieł Szymanowskiego. Bogaty i obfity dorobek młodej współczesnej generacji muzyków polskich nie potrafił zainteresować mistrza z Cleveland, ani wzbudzić w nim pragnienia zrewidowania swego negatywnego nastawienia w stosunku do wartości kompozycji młodszych polskich muzyków.

Sława Rodzińskiego na terenie międzynarodowym jest już tak wielka, że może on sobie pozwolić na lekceważenie utartych tradycji kapelmistrzowskich, polegających na konstruowaniu swego programu wyłącznie pod kątem widzenia popisu osobistego. Artysta tej miary co Rodziński nie potrzebuje się legitymować wobec Paryża wykonaniem dzieł repertuaru klasycznego, zwłaszcza zaś Brahmsa. Objęcie przez niego naczelnego kierownictwa niedawno utworzonej najlepszej orkiestry świata pod nazwą „Toscanini-Rodziński" w New-Yorku daje pojęcie o fantastycznej karierze muzyka, który jeszcze przed dziesięciu laty pracował w zespole kapelmistrzów opery warszawskiej. Dziś Rodziński stoi już niemal u szczytu sławy, zdobywając jednak ciągle coraz większy rozgłos dla swej znakomitej sztuki.

Żelazna energia, niezmordowana pracowitość i konsekwentność w realizacji planów zaprowadzą niewątpliwie Rodzińskiego jeszcze bardzo wysoko w górę. Dla dopełnienia całokształtu wyczerpującej działalności Artura Rodzińskiego na terenie światowym brak tylko jednej cegiełki: przyczynienia się do propagandy współczesnej muzyki polskiej za granicą. Już wykonanie „Harnasiów" w Ameryce i II-go Koncertu skrzypcowego Szymanowskiego w Paryżu wydaje się zapowiadać symptomy budzącego się w tym kierunku zainteresowania. Oby ciąg dalszy nie kazał na siebie czekać zbyt długo.

Po tej dygresji, związanej jednak organicznie z omawianym tematem, trzeba powrócić do dalszego ciągu festivali paryskich. Jednym z najciekawszych koncertów był zupełnie poza ramami festivalowymi zorganizowany występ Nadi Boulanger ze swym zespołem wokalnym, w programie którego figurowały m. in. fragmenty „Persefony" Igora Strawińskiego. Zdumiewający talent wielkiego muzyka rosyjskiego (obecnie naturalizowanego Francuza) dał światu znów dzieło o wartości olbrzymiej, pełne prostoty iście genialnej i piękna nieprzemijającego, pokrewne duchowo oratoriom Haendla dzięki swemu rzadkiemu majestatowi. Nowa (lecz już nie najnowsza) partytura Strawińskiego jest arcydziełem logiki, czystości technicznej i doskonałości „roboty" muzycznej. Kiedy po skończonej „Persefonie" słucha się jakiegoś dzieła autora z przed kilku stuleci, różnica podejścia do muzyki jest tak frapująco wielka, że trudno uwierzyć, aby rozwój najmłodszej ze sztuk mógł doprowadzić do podobnego wyrafinowania środków muzycznych, do jakiego doszedł apostoł współczesności — Strawiński.

Obok Strawińskiego jakże nędznie prezentował się przekrój najnowszej międzynarodowej twórczości kompozytorów współczesnych! Nie wiadomo właściwie kogo trzeba w tym winić, ale chyba w pierwszym rzędzie członków Jury Międzynarodowego, które wybrało z nadesłanych utworów chyba najgorsze do wykonania na dorocznym XV Festivalu Muz. Wsp. Nie ulega bowiem najmniejszej wątpliwości, że dorobek obecnej generacji muzyków europejskich przedstawia się nieco lepiej, niż go pokazano na niefortunnych próbach festivalowych. Panowie jurorzy: R. Gerhard (Barcelona), M. Clark (Londyn), M. Osterc (Ljubljana), M. Jeanson (Stokholm) i J. Ibert (Paryż) z prezesem E. J. Dentem (Cambridge) na czele wykazali rzadki, dotychczas nienotowany w dziejach Międz. Tow. Muz. Współcz. brak gustu i poczucia artyzmu. Połowa dopuszczonych przez nich na Festival kompozycji nie powinna była w ogóle dostać się na estradę koncertową. Ci panowie (jurorzy) oddali bardzo złą przysługę muzyce współczesnej w ogóle a Towarzystwu w szczególności. Nie należało więc grać przede wszystkim takich operetkowych kompozycji instrumentalnych jak Koncert fortepianowy Jean Français. Przy tej okazji nasuwają się niemiłe refleksje o upadku współczesnej młodej muzyki francuskiej. Nie można zrozumieć, jak w kraju, który wydał Debussy'ego, Ravela, Roussela, Fl. Schmitta, Ferroud toleruje się obecnie muzyczkę w stylu J. Français. I nie tylko się ją toleruje, lecz, co gorzej, gorliwie propaguje i popiera, jako charakterystyczną dla kultury francuskiej. Ładne świadectwo wystawiają muzycy francuscy swoim tradycjom kulturalnym. Przed paru laty robiono jedynie wyjątek

wobec Poulenc'a — kompozytora, jak wiadomo o niezbyt poważnych aspiracjach — zaliczając go nie bez odcienia wyrozumiałej pobłażliwości do „grupy sześciu". Nikt jednak nie traktował twórczości jego zupełnie na serio, tym bardziej nie zachwycał się jego muzyką i nie robił z niego reprezentacyjnego, czołowego kompozytora francuskiego. Jean Françaix — to pod wieloma względami Poulenc, tylko w gorszej edycji, bo z dużymi pretensjami do uniwersalności, klasycyzmu i wysokiego artyzmu. Jedynym jego walorem jest duży talent odtwórczy: interpretuje on swój koncert wspaniale i to ratuje do pewnego stopnia beznadziejną sytuację. Jakimi drogami trafił ten utwór z nieprawdziwego zdarzenia na poważną estradę Filharmonii Berlińskiej (w roku ubiegłym) pozostanie tajemnicą. Wystarczy stwierdzić, że nawet obrońca i piewca talentu J. Françaix p. Fr. Valéry przyznaje, że muzyka jego klienta jest „łatwą i lekką". Każdy poważny muzyk doda w myśli, że jest ona zbyt łatwą lub po prostu — lekką muzyczką rozrywkową o banalnej inwencji, tanich pomysłach, słabiutkiej instrumentacji i kompletnym braku polifonii. Można pisać muzykę łatwą, lecz nie zdawkową, goniącą wyraźnie za popularnością, unikającą problemów, muzykę, w której się nic nie dzieje, lecz wszystko płynie jak woda z cukrem. Oto do czego może doprowadzić zbiorowa sugestia i zapatrzenie w mrzonki „wskrzeszania" dawno już zakończonego stylu „galant" w muzyce francuskiej. Że chimera ta może dać tylko żałosne rezultaty dowiódł wymownie Jean Françaix swym koncertem. Nie przekonał tylko swoich własnych rodaków.

Innym kwiatem, wybranym przez nieudolne Jury tegoroczne, była Symfonia koncertująca szwedzkiego kompozytora Hildinga Rosenberga, okropna piła, trwająca dobrych czterdzieści minut. Dobiła ona słuchaczy pierwszego koncertu symfonicznego, odbywającego się w Centre Marcelin-Berthelot. Następująca potem II Symfonia elegijna wielkiego Francesco Malipiero (pod dyrekcją doskonałego młodego kapelmistrza włoskiego Nino Sanzogno) nie wywołała już głębszego wrażenia.

Do bardzo problematycznych pozycji omawianego koncertu należał również „Hommage à Babeuf" (na instrumenty dęte i perskusję) belgijskiego kompozytora André Souris, propagatora „surrealizmu" w muzyce. Utwór ten, utrzymany w rytmie marsza sankiulockiego, oparty jest na stylizowanych reminiscencjach Marsylianki. Fatalne wrażenie wywarła także słabiutka fantazja na orkiestrę smyczkową Norberta von Hannenheima (Rumuna, mieszkającego w Niemczech).

Poziom całego koncertu uratowały dwa utwory: Symfonia koncertująca Karola Szymanowskiego, odegrana jako hołd pośmiertny (in memoriam) na początku inauguracyjnego koncertu pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga z udziałem Zbigniewa Drzewieckiego (dotychczas jednego z najlepszych interpretatorów partii fortepianowej tego dzieła) oraz — Koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga w wykonaniu Colette Frantz (dyr. G. Fitelberg). Kompozycja J. Fitelberga, gęsta w fakturze, posiada dużo lirycznego polotu i poezji. Koncert na orkiestrę M. Staroradomskiego (Z. S. R. R.) nie zawierał żadnych realnych wartości muzycznych i rewelacją nie był.

Równolegle z inauguracją koncertów symfonicznych, rano tego samego dnia odbył się pierwszy koncert kameralny Międz. Tow. Muz. Współczesnej (w sale Comedie des Champs-Elysées) o programie również bardzo

niejednolitym. Obok doskonałych utworów, jak II kwartet smyczkowy Artura Honeggera, i bardzo interesującego Nonetu instrumentalnego Karola Reinera z Czechosłowacji (ucznia prof. A. Haby i wyznawcy jego świerćtonowego systemu muzycznego oraz stylu atematycznego) wykonano bezbarwny Duet na flet i klarnet J. Homs'a (Hiszpana), zupełnie słaby Morceau de concert na wiolonczelę i fortepian Al. Busha, a także akademicko-naiwne pieśni p. t. „Głos Jamato" (na sopran z tow. zespołu kameralnego) kompozytorki japońskiej M. Toyama. Suita Florent-Schmitta (na zespół kameralny) umieszczona na końcu tego barokowego programu nie przyczyniła się do wywołania dobrego wrażenia o rozpoczynającym się święcie muzycznym.

O wiele lepsze wspomnienie pozostawił koncert polskiej współczesnej muzyki kameralnej, zorganizowany w ramach Festivalu M. T. M. W. przez Stow. Młodych Muzyków Pol. w Paryżu. Nie obeszło się jednak i tu bez dysonansów. Świetne Trio na flet, klarnet i fagot Bolesława Woytowicza rozpoczęło program polskiego koncertu. Znany w Warszawie i za granicą Koncert na dwa fortepiany Romana Maciejewskiego (odegrany przez autora i K. Kranca) osiągnął również bardzo duży sukces wśród słuchaczy. Trzeci (najnowszy) kwartet Antoniego Szałowskiego utrwalił najlepsze mniemanie o wielkim talencie autora „Uwertury". Wykonana następnie przez Eugenię Umińską Sonatina z nieprawdziwego zdarzenia Alfreda Gradsteina (na skrzypce i fortepian) wprowadziła swym kawiarnianym stylem zamęt do poważnej atmosfery koncertu. Publiczność zaczęła ze śmiechem opuszczać salę. Wśród tego zepsutego nastroju fatalnie wykonana (zwłaszcza w 2-ej części) Sonatina na trzy klarnety Romana Palestra mogła wywołać tylko żal do organizatorów koncertu za lekceważący stosunek do tego pierwszorzędnego dzieła. Nieprzybycie Wacława Niemczyka, który miał odegrać „Suitę polską" na skrzypce z fortepianem Sz. Laksa uratowało lekkomyślnie zmontowany koncert polski od powtórnej, być może, kompromitacji wobec publiczności europejskiej.

Zupełnie inny charakter posiadał III Koncert (drugi symfoniczny) Międz. Tow. Muz. Wsp. Wykonawcą jego była świetna orkiestra dęta Gwardii Republikańskiej, dyrygowana przez komendanta Dupont. Ze zdumiewającą doskonałością techniczną i absolutną precyzją wykonał ten najlepszy i najbardziej zgrany zespół paryski szereg b. trudnych dzieł współczesnych kompozytorów: Preludium z Suity F — A. Roussela, Cancion z Morimiento de Baile — E. Lovreglio, Gullivera u Lilliputów — G. Pierné, doskonałe Introduzione, corale e marcia (na dętą orkiestrę, perkusję i fortepian) Alfr. Caselli, Dionysiaques — Fl. Schmitta, Taniec ogólny z „Daphnis i Chloe" — M. Ravela, Trzy fragmenty: z „La Peri" Ducasa, „Martyra de Saint-Sebastien" Cl. Debussy'ego, Obóz Pompejusza — Fl. Schmitta, Preludium „Orfeusz" — Roger-Ducasse, Pantomima i Taniec ognia — M. de Falli oraz Przygody Sowizdrzała — R. Straussa. (Oto jak imponujący program przygotowała nienagannie dęta orkiestra m. st. Paryża. A dęta orkiestra m. st. Warszawy jaki ma repertuar? Wiadomo wszystkim).

Nstępny, IV Koncert (drugi kameralny) M. T. M. W. zawierał w swym programie II-gi kwartet smyczkowy S. Veressa (Węgra), Cztery pieśni H.

E. Apostela (Austriaka), IX-ty kwartet smyczkowy D. Milhaud'a i Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę H. Badings'a (Holendra).

Nieco ciekawszy był V Koncert (trzeci symfoniczny) M. T. M. W., który rozpoczął się wykonaniem kapitalnej, doskonale brzmiącej Uwertury z opery „Nowa Zema" słynnego Aloisa Haby. Utwór ten jest skomponowany w stylu atematycznym (t. zn. bez powtórzeń i bez wariantów rysunków melodyjnych) i zawiera trzy tempa Allegro—Andante—Allegro, odpowiadające schematowi A—B—C (nie zaś A—B—A). Głównym motywem początku jest odwrócony temat „Internacionalu", która to pieśń zjawia się potem (w części środkowej) w opracowaniu harmonicznym dwunastopółtonowym. Do najsłabszych jednak momentów „Uwertury" należą te właśnie fragmenty, gdzie „Międzynarodówka" jest prawie dosłownie cytowana (przez puzony), na tle czterogłosowego kontrapunktu. Najlepszymi natomiast są w tej Uwerturze nowości brzmieniowe oryginalne, oraz wywodzące się ze słynnej teorii Haby centrum tonalnego (zastępującego dawne pojęcia tonalności). Jeżeli omówieniu tego interesującego dzieła poświęcone zostało więcej miejsca niż innym, to przede wszystkim dlatego, iż było ono najlepszym bodaj z pośród eksperymentalnych kompozycji tegorocznego Festivalu. Długotrwała owacja, zgotowana przez publiczność A. Habie, stanowiła wymowną ilustrację nastroju sali (odezwały się i gwizdy — ale we Francji to należy do dobrych objawów reakcji publiczności; poza tym wchodziły tu w grę momenty polityczne — melodia Międzynarodówki).

Bardzo ładnie brzmiał koncert na kwartet smyczkowy i orkiestrę J. Valls'a (Hiszpana), oparty w części środkowej (Andante) na pięknych kołysankach katalońskich, który by zyskał jednak przy pewnych skrótach.

Pozostałe utwory, wykonane na tym koncercie nie wywarły większego wrażenia. Solidnie napisana Serenada na flet, klarnet i orkiestrę smyczkową świetnego kompozytora szwajcarskiego C. Becka, Uwertura L. Larssona, Toccata D. Lebrê, Suita orkiestrowa H. Eislera, oraz omawiany już sławetny Koncert fortepianowy J. Français —wypełniły resztę programu.

VI Koncert (trzeci kameralny) M. T. M. W. był ostatnim. Program jego zawierał słabe „Grymasy rytmiczne" na fortepian M. Milojevitcha (Jugosłowianina), Muzykę na trzy fortepiany (Hymny) L. Dellapiccala, II-gi kwartet smyczkowy E. Maconchy, kompozytorki angielskiej, oraz... Warjacje na temat Rameau P. Ducas'a.

Poza właściwymi sześcioma koncertami Międz. Tow. Muz. Współcz. odbyło się kilka manifestacji muzycznych, zorganizowanych na cześć M. T. M. W. Tak więc jeszcze przed oficjalnym rozpoczęciem uroczystości muzycznych, miał miejsce wspaniały koncert muzyki religijnej (zainicjowany przez T-wo koncertów Revue Musicale) w prastarym Opactwie Royaumont, pod Paryżem. Świetne chóry I. Gouverné i orkiestra Société Philharmonique de Paris pod dyrekcją Ch. Muncha wykonały Kantatę „Quam Dilecta" J. Ph. Rameau, Motet „Deus Abraham" M. Delannoy, Kantatę „Ku czci Pana" D. Milhaud, Trzy motety Florent Schmitta i sencjacyjną... Fugę orkiestrową na 6 głosów J. S. Bacha w instrumentacji (niezwykle oryginalnej, pomysłowej i odrębnej) A. Weberna.

Następnie, w okresie trwania Festivalu, miał miejsce piękny koncert w Grande Galerie du Trianon w Wersalu, o bardzo stylowym programie,

obejmującym dzieła z epoki Ludwika XIV, a więc: Koncert Królewski Fr. Couperin'a, Kantatę „Orfeusz" N. Clérambault, Sonatę „Le Tombeau" J. M. Lecler'a „Issé" A. C. Dertouches'a, „Céphale et Procris" E. Jacquet de la Guerr'a, utwory fortepianowe Couperin'a i Champion de Chambonnières oraz prolog do „Idoménée (na chóry, solistów i orkiestrę).

Festival Debussy—Ravel, poprzedzony prelekcją E. Vuillermoza w wyk. J. Weill (fort.) i J. Micheau (śpiew) odbył się w sali teatru des Champs-Elysées.

Orchestre Colonne pod dyrekcją P. Parav'a wystąpiła z koncertem muzyki francuskiej. W programie: La Péri (z fanfarą) P. Ducas'a, II-ga Suita „Daphnis i Chloe" Ravela, Symfonia góralska Vincent D'Indy, Tragedie de Salomé Florent-Schmitta i La Bourrée fantastique E. Chabrier'a.

Odbył się również interesujący wykład prof. Aloisa Haby o muzyce ćwierćtonowej i $^{1}/_{6}$-tonowej, ilustrowany przykładami z dzieł A. Haby (Duet skrzypcowy) oraz jego uczniów: Kawalskiego (Fantazja na skrzypce i wiolonczelę, mała suita na altówkę solo), Reinera (pięć doskonałych pieśni na śpiew ze skrzypcami) i Wiesmeyera (Duet skrzypcowy).

Wreszcie, na zakończenie, urządzone zostały odczyty na temat „Audycji muzycznych dla młodzieży" pod kierunkiem inspektora chórów miejskich m. Paryża prof. Roger-Ducassa, ze współudziałem A. Coeuroy. Referaty wygłosili: Varró (Budapeszt) o wrażliwości muzycznej aktywnej i pasywnej, Jirak (Praga) i C. Sachs (Paryż) o roli radia i płyt, Křenek i Haba (Praga)— dyskusja nad programami klasycznymi i współczesnymi, W. Damrosch i Schelling (New York) — o wrażliwości muzycznej u dzieci i młodzieży, N. Sac (Moskwa) o teatrze i operze dla młodzieży, R. Mayer (Londyn) o organizacji audycji muzycznych dla młodzieży, Lange (Montevideo), Botez (Bukareszt), Keller (Bern), W. Piotrowski (Poznań), Ralf (Stokholm) — o audycjach muzycznych dla młodzieży, Kestenberg (Praga) o znaczeniu audycji dla młodzieży.

Odczyty były ilustrowane przykładami z żywej muzyki i jednym specjalnym koncertem dla młodzieży, zorganizowanym przez Stowarzyszenie Symfoniczne członków oświecenia publicznego, o programie b. charakterystycznym: Uwertura z „Freischütza" Webera, „Rigaudon" Rameau, „Andante et Carillon" Bizeta, „Ma Mère l'Oye" Ravela, „Mała Suita" Debussy'ego, „Divertissement na tematy rosyjskie" Rabaud oraz „Vltava" Smetany.

Władysław Raczkowski

POZNAŃSKI CHÓR KATEDRALNY W PARYŻU

Szczęśliwą myśl powziął p. Jan Lechoń, radca Ambasady Polskiej w Paryżu, aby rozpocząć cykl koncertów polskich występem poznańskiego Chóru Katedralnego. Chór ten jest niejako wyrazem muzykalności i zamiłowania narodu polskiego do śpiewu zespołowego. Dzięki talentowi i benedyktyńskiej od lat pracy swego dyrygenta X. D-ra Gieburowskiego, chór ten wzniósł się na najwyższe szczyty doskonałości interpretacyjnej, czując się

doskonale zarówno w polifonii dawnej, jak i w efektach współczesnej muzyki wokalnej.

Pierwszy występ poznańskiego Chóru Katedralnego w Paryżu odbył się w niewielkiej a pięknej sali pałacu Rotszyldów wobec nielicznej lecz muzykalnej publiczności. Drugi występ — to koncert w wielkiej sali Teatru Champs-Elyssées. Byliśmy pełni obaw, czy, wobec panujących upałów, nerwowości politycznej, kilku koncertów organizowanych tego samego dnia przez Szwecję i Rumunię, olbrzymia sala zostanie choć przyzwoicie zapełniona. Tymczasem zdumienie nas ogarnęło na widok sali przepełnionej i zgromadzonego całego świata muzycznego. Rozpoczęto koncert motetem „Już się zmierzcha" Szamotulskiego, który zabrzmiał tak przedziwnie niematerialnym pianissimem, tak spokojnie narastał w sile, że publiczność z miejsca została zdobyta, a niewątpliwie ta chwila podyktowała znakomitemu krytykowi Vuillermoz'owi słowa pełne poetyckiego zachwytu i porównania z chórami Cherubinów i Serafinów.

Pierwsza część koncertu poświęcona była utworom dawnej muzyki polskiej, wśród których znalazł się świetny motet współczesnego kompozytora Szeligowskiego — Angeli śpiewają, — nieporównanie wykonywany przez X. D-ra Gieburowskiego. Każdy numer programu oklaskiwano niesłychanie gorąco, a kiedy zaśpiewano na bis kolędy polskie — owacje zamieniły się w żywiołową manifestację.

Niemniej gorąco przyjmowano X. D-ra Gieburowskiego i jego chór w 2-ej części koncertu, poświęconego utworom Vittorii, Palestriny, Asoli, Lassusa, oraz Brucknera i Deak-Bardosa. Entuzjazm publiczności był tak wielki, iż nad program musiano śpiewać jeszcze pięć razy. Nazajutrz, pomimo znużenia koncertem, poznański Chór Katedralny śpiewał na nabożeństwie w przepełnionym kościele S-te Madelein równie świetnie. Na organach grał doskonale zapowiadający się młody organista Kucharski, który wykonał Fugę Frescobaldi'ego i Chorał Francka. Po południu tego samego dnia śpiewał jeszcze poznański Chór Katedralny na nieszporach w polskim kościele Ś-tej Jadwigi.

Podczas uroczystości otwarcia pawilonu polskiego na Wystawie Chór odśpiewał hymny: polski i francuski oraz Gaude Mater Polonia w układzie F. Nowowiejskiego. W dwie godziny później odbył się w tymże pawilonie koncert, wzbudzając niesłychany zachwyt wśród licznie zebranych gości.

Wyjazd poznańskiego Chóru Katedralnego do Paryża i jego liczne — osiem — występy jest bezsprzecznie jedną z najpiękniejszych kart naszej propagandy za granicą i pozostawi zapewne wśród obcych wrażenie, nakazujące szacunek dla muzyki polskiej.

Dr. Stefan Śledziński-Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

W ramach tegorocznego „Maggio Musicale Fiorentino" odbył się II-gi międzynarodowy kongres muzyczny, poświęcony aktualnym zagadnieniom życia muzycznego. Uczestnicząc z ramienia Ministerstwa W. R. i O. P. w obradach chciałbym zdać sprawę czytelnikom Muzyki Polskiej z tygodnia arcy-ciekawych posiedzeń kongresu.

Zanim jednak do tego przystąpię, wypadnie mi podkreślić kilka bodaj momentów w organizacji kongresu, charakteryzujących atmosferę obrad i stosunek „czynników miarodajnych" do tego parlamentu muzyków z licznych krajów Europy. Mimo, że kongres odbywał się bez wielkiego rozgłosu w atmosferze pewnej intymności i wyłączności muzycznej, otwarty został w ramach wielkiego ceremoniału przez księcia Bergamu, a co jeszcze bardziej charakterystyczne — na jedno ze zwykłych posiedzeń przybyła następczyni tronu włoskiego, wykorzystując swój krótki pobyt we Florencji dla przysłuchania się obradom kongresu. W zestawieniu z „bezrobotnymi" łożami naszych honoratiorów na najciekawszych nawet imprezach artystycznych fakty te nabierają specjalnego posmaku!

Tegoroczny kongres wyznaczył sobie jako temat dyskusji następujące zagadnienia: muzyka współczesna a społeczeństwo; muzyka mechaniczna (radio, płyta i film) a muzyczne wychowanie społeczeństwa; film dźwiękowy i nowa muzyka, wreszcie — praktyka wykonywania dzieł dawnych mistrzów. Z wyjątkiem ostatniego tematu obrady toczyły się dokoła zagadnień muzyki najnowszej, tym ciekawsze, że nie pominięto żadnego działu zawodu muzycznego przy wypowiadaniu się na ten temat. Referaty w liczbie ponad 40 wygłosili więc kompozytorowie, wykonawcy, pedagodzy, krytycy, kierownicy imprez koncertowych i radiowych a nawet... słuchacze-miłośnicy muzyki. Wśród prelegentów przeważali Włosi i Francuzi, reprezentowane były poza tym Belgia, Szwajcaria, Niemcy, Austria, Anglia, Czecho-Słowacja i Węgry.

Najwięcej i najciekawszych referatów skupiła pasjonująca ogół muzyków sprawa stosunku publiczności do dzieł najnowszej twórczości muzycznej. Było to tak przeważające zagadnienie wśród uczestników, że właściwie jemu również poświęcono obrady nad muzyką mechaniczną. Nie sposób niestety omawiać na tym miejscu wszystkich referatów, bardzo zasadniczych i ciekawych, postaram się więc tylko o streszczenie najważniejszych z pomiędzy wysuniętych tez i wyników dyskusji.

Wśród licznych wypowiedzeń się na ten temat przeważały dwa stanowiska, które nazwałbym optymistycznym i pesymistycznym, lub — indywidualnym i społecznym. Tezą stanowiska optymistycznego, społecznego było: nie ma właściwie różnic między stanowiskiem publiczności z czasów dzisiejszych i dawnych, stosunek publiczności do dzieł nowej muzyki jest raczej przychylny, brak jej tylko zrozumienia i przygotowania do elementów technicznych dzieł najnowszych. (Arturo Loria). Jeśli istnieje rozbieżność między upodobaniami publiczności, a kompozytorami, wina leży w braku wyraźnego oblicza słuchaczów, w braku wspólnego języka kompozytora i publicz-

ności. Twórcy czasów dawniejszych, gdy możliwości rozpowszechnienia dzieł muzycznych były o wiele bardziej ograniczone, pisali dla odbiorców, stanowiących ograniczone koło elity duchowej, znanych im niejednokrotnie osobiście, a w każdym razie dla osób, z którymi, mimo że dzieliła ich olbrzymia różnica genialnej twórczości — mieli wspólny język w artystycznym wypowiadaniu się. Dotyczy to największych geniuszów twórczości muzycznej, nie uwłaczając nic wielkości Orlanda, Palestriny czy Bacha. Dziś kompozytor ma do wyboru albo pisać „w próżnię", albo schlebiać gustom niewybrednych mas. Będzie to trwało dopóty, aż nie odnowi się tego, co można nazwać „socjalną funkcją kompozytora". (Boris de Schloezer). Ta „wina" kompozytorów leży przede wszystkim w ich egotyzmie, w tendencji do wypowiadania przede wszystkim własnej nie tyle osobowości, co osobliwości. Zapomina się o tym, że największe dzieła geniuszu ludzkiego, że Sixtina, Panteon, IX-ta symfonia, Faust — nie są personifikacjami ich autorów, lecz powstały w służbie posłannictwa ideowego. Nie pogoń za sensacyjną oryginalnością jest misją kompozytora, nie dążenie do dzieła tak specjalnie osobistego, by w środkach wyrazu było całkowicie „inedit", ale właśnie odwrót w twórczości artystycznej od tej specjalizacji, która ze środków wyrazu artystycznego tworzy jakąś nowoczesną wieżę Babel, sprzeczną duchowi syntezy, łączącej wszystkich we wzniosłym doznawaniu dzieł sztuki (Igor Markevich).

Bardzo charakterystycznym jest zarzut, uczyniony konserwatoriom, jako szkołom muzycznym, pielęgnującym jednostronnie muzykę wieku XVIII-go i XIX-go, na której w lwiej części opierają się ich programy, a nie wprowadzającym uczniów w nowszą muzykę. Organizacja manifestacyj muzycznych wszelkiego typu idzie w tym wypadku w ślad za programami konserwatoriów. Nie dzieło poza tym stanowi ośrodek zainteresowania koncertem, lecz mniej lub więcej sensacyjna „wedetta" programu, jeśli zaś chodzi o kompozycję, to jest to przeważnie, jeśli nie wyłącznie utwór znany i ograny (Laszlo Lajtha).

Nie można mówić o popularyzacji nowej muzyki wśród ludzi, którzy są ignorantami jej technicznych sposobów i form twórczych. Prawa nowej muzyki trzeba znać, tak jak się zna reguły gier sportowych, na które się patrzy. Trzeba więc wychowywać tę „nową" publiczność dla nowej muzyki, pamiętając zresztą, że dzieło naprawdę artystyczne znajduje uznanie przede wszystkim u grupy elitarnej, że sukces popularny nie jest w tym wypadku miarą wystarczającą. Trzeba zwalczać ów powszechny kompleks niższości, który każe nawet bardzo skąd inąd kulturalnym słuchaczom przyznawać się do „nie rozumienia" dzieł nowej muzyki (Křenek).

Te cele wychowawcze musi przede wszystkim spełnić szkoła ogólnokształcąca. Referent jej zadań, prof. Luigi Ronga z Akademii Santa Cecilia charakteryzował zadania wychowawcze szkoły, wychodząc z tezy o dwu sposobach słuchania muzyki. Jeden z nich, nazwany przez prelegenta „romantycznym" polega na traktowaniu muzyki jako uniwersalnego języka, który trafi do każdego słuchacza „przez serce" po zwykłym wysłuchaniu dzieła. Na tym błędnym przekonaniu opiera się dotąd nauczanie muzyki w szkołach średnich drogą tak zwanych audycyj szkolnych, które mają apelować wyłącznie do wrażliwości estetycznej młodzieży i dzięki temu rolę swą spełniają tylko połowicznie. Drugi sposób, techniczny, wymaga znajomości formal-

nych elementów muzyki i dotychczas jest dostępny tylko dla zawodowców. Żaden z tych sposobów nie jest kompletny i nie wystarcza dla pełnego doznawania muzyki, którego ideałem jest synteza obydwu form słuchania dzieł muzycznych. Aby umożliwić wychowanie społeczeństwa, jako pełnowartościowej publiczności, zdolnej do estetycznie całkowitego wykorzystania wszelkich stylów muzycznych, szkoła ogólnokształcąca musi wyjść poza dotychczasowy program nauczania muzyki, poza słabo wykładany solfeż i mizerne chóry o niskim poziomie, nie zajmujące dla uczniów trochę choćby zaawansowanych kulturalnie; nie wystarczą też dorywcze, rzadko kiedy planowe audycje muzyczne, należy w szkole zapoznać przyszłych członków społeczeństwa, przyszłą publiczność z elementami techniki muzycznej, z harmonią, nauką form, historią stylów, a nawet z ogólnie ujętymi tajnikami kontrapunktu! Trzeba młodzieży wskazać pewien system słuchania dzieł muzycznych, tak jak (we włoskich szkołach oczywiście) na lekcjach historii sztuki kształci się i przyzwyczaja oko do percepcji dzieła sztuki plastycznej, traktowanego jako wizja artystyczna.

Ale i kompozytor może się przyczynić do tego wychowania społeczeństwa dla nowej muzyki. Kilkakrotnie w referatach i dyskusji podkreślano konieczność zwrócenia baczniejszej uwagi na literaturę „dla amatorów", na społeczną potrzebę muzyki lekkiej, a wartościowej. Najcharakterystyczniej żądania te występowały w referatach niemieckich np. u Paula Hoeffera („...mamy dziś w wielu krajach ruch amatorski, od kilku lat zataczający szersze kręgi, niż oficjalny ruch koncertowy. Byłoby błędem ze strony kompozytora nie troszczyć się, nie liczyć się z tym zjawiskiem, tu bowiem wyrasta przyszła publiczność koncertowa. Byłoby też niesłuszne uważać za niegodne kompozytora zniżenie się do takich rzeczy. Ten, kto się z tym zetknął w praktyce, wie, że równie jest trudno napisać utwór instrumentalny na dobrym poziomie dla amatorów, jak np. wirtuozowski koncert..."). Referat Caselli wskazał na jeszcze jedno źródło wprowadzania w szerokie masy społeczne potrzeby i zrozumienia dobrej muzyki. Niezależnie od szkoły organizacje: Ballila (dla dzieci) i Doppolavoro (odp. naszej oświacie pozaszkolnej) rozpoczęły muzyczne dokształcanie mas, przy czym uważa się tę akcję za ważną i konieczną i prowadzi się ją z całym naciskiem.

Tezy „pesymistów" zostały sformułowane w kilku referatach, na ogół bowiem stanowili oni wyraźną mniejszość wśród uczestników kongresu. W referacie Malipiero zasługiwało na podkreślenie wyraźne sprecyzowanie „popularności" w sztuce. Zdaniem znakomitego muzyka włoskiego nie można a priori definiować pewnych kompozycyj czy rodzajów muzyki, jako popularne, gdyż w sztuce o popularności rozstrzyga czas. To, co nazywamy potocznie sztuką popularną, jest raczej sztuką o niskim poziomie, mało wartościową.

Okres złotego wieku, kiedy nie było rozbieżności między gustem publiczności, a kompozytorami — nigdy nie istniał, jest bowiem mrzonką, utopią, zresztą okres taki nie może wogóle istnieć, dość sobie wyobrazić taki raj na ziemi, aby się przekonać o jego niemożliwości. Czemże jest bowiem ta publiczność, traktowana teoretycznie — to jakaś „massa amorpha", coś bez wyrazu, jakaś ilość bez jakości; otóż ilość może wchodzić w rachubę w wie-

lu kwestiach, ale nigdy w sztuce. Taka publiczność nie może, nie powinna mieć wpływu na artystę. Z owego rozdźwięku między twórcą a publicznością twórca powinien też wysnuć wniosek: zwracać się tylko do tych, którzy go rozumieją (Gianandrea Gavazzeni).

Pytanie: „czym jest właściwie publiczność" próbowano wielokrotnie rozwiązać. W interpretacji „pesymistów" jest to zlepek, nie mający żadnej fizjognomii, zmienny, przypadkowy, nie może więc mieć najmniejszego wpływu na twórczość. Nie ma związku, nie ma prawa, wymagającego jakiejkolwiek zgody między sferą wrażeń i uczuć kompozytora i tłumu. „Wykształcenie" tego tłumu jest pracą niemożliwą właśnie z powodu jego zmienności i przypadkowości, w każdym razie nie można uczyć publiczności „kazaniami" i propagandą. (Guido Pannain).

Szczytem stanowiska pesymistycznego był referat S. A. Luciani'ego, o czym świadczy sam tytuł: „Muzyka — sztuka pośmiertna". Podobnie, jak Malipiero, prelegent uważa, że tylko czas może przeprowadzić wybór w produkcji kompozytorskiej pewnego okresu, wskrzeszając nieśmiertelną piękność nawet takich kompozycyj, które współcześni zapoznawali. Nawet kompozycjom bez większych pretensyj może czas nadać pewien nieuchwytny urok, którego przed tym nie posiadały. Ten charakter muzyki, inny niż sztuk pozostałych, wpływa właśnie na stosunek społeczeństwa do współczesnych mu kompozytorów.

Jakkolwiek w czasie kongresu nie przeprowadzano żadnych uchwał, ograniczając się do referatów i dyskusji bez głosowania wniosków czy rezolucyj, nie mniej niektóre z referatów wskazywały na sposoby zaradcze, mówiły o taktyce, jaką należy stosować w wychowaniu muzycznym społeczeństwa. Z tych syntetyzujących referatów najciekawszym był wygłoszony przez Marcela Cuvelier, tym więcej przekonywujący, że oparty na 20-letnim doświadczeniu wśród społeczeństwa belgijskiego. Według prelegenta społeczeństwo to po wojnie było opóźnione w swym muzycznym rozwoju co najmniej o 10 lat (!), co zostało już obecnie wyrównane. Dziś w Brukseli, bez ryzyka dla budżetu koncertu, można dać w programie więcej muzyki nowoczesnej, niż się to czyni gdziekolwiek. Dążono do tego planowo, starając się przede wszystkim o osiągnięcie doskonałego poziomu koncertów, o pozyskanie zaufania publiczności do tych imprez, aby stopniowo wzmagając ilość nowej muzyki dojść do podanych już rezultatów. Jednak dzieła nowoczesne podawano publiczności bardzo ostrożnie, wybierając kompozycje najlepsze i wystrzegając się eksperymentowania, wykonywania kompozycyj, które poza „nowością" środków nie miały innych walorów. Urządzane systematycznie plebiscyty pozwalały sprawdzić metody postępowania i wykazywały ich skuteczność, tak np. plebiscyt tegoroczny wyłonił obok suity D Bacha i VII-ej Beethovena — Strawińskiego Sacre, które jeszcze w 1923 r. przy pierwszym wykonaniu niemal wygwizdano. Obecnie urządza się dwa cykle koncertów, mniej i więcej postępowy. Końcowe tezy referatu Cuveliera, przyjęte z dużym aplauzem przez kongres, mogą uchodzić za rezultat obrad, są też bardzo interesujące:

Aby zmniejszyć przepaść, istniejącą między kompozytorem współczesnym, a publicznością, należy we wszystkich imprezach muzycznych dążyć do wy-

pracowania racjonalnych programów, zachowując słuszną równowagę między repertuarem nowym a dawnym, opartą na stopniu przygotowania publiczności. Konieczne jest:

1) Przygotowywanie publiczności do wysłuchania dzieł nieznanych drogą wzmianek, ustalających stanowisko kompozytora i dzieła w rozwoju muzyki.

2) Powtarzanie w ciągu tego samego sezonu wykonań dzieł nowych, a trudniejszych.

3) Wzbudzanie zaufania publiczności do doboru programu, dając w każdym programie obok zapowiedzianego dzieła nowej muzyki — jedno z poważnych dzieł dawnych.

4) Stały postęp, wiodący niepostrzeżenie w układzie programu do przewagi muzyki nowej. Ten postęp jednak musi być rozłożony na długie lata i uwzględniać rozwój przygotowania publiczności.

Wreszcie — niewprowadzanie do programu koncertów dzieł niedojrzałych, będących tylko eksperymentowaniem, których wartość polega tylko na „nowości". Słuszne dążenie kompozytorów do realizacji ich twórczego wysiłku należy zadowolić w inny sposób, na specjalnych audycjach.

Zdaję sobie sprawę, że to krótkie résumé nie wyczerpało wszystkich żywotnych problemów, poruszonych na kongresie. Nie to było jednak celem mego artykułu. Nawet te zasadnicze sprawy, przedstawione w krótkich słowach, wskazują, że kryzys publiczności, przeobrażenia życia koncertowego, brak zaufania do najnowszej muzyki — są zjawiskiem powszechnym nawet w krajach o intensywnym życiu muzycznym i że pod tym względem nasze stosunki nie przedstawiają się specjalnie ponuro. Jeśli przed naszym społeczeństwem muzyków stoją prace do wykonania dla dobra kultury duchowej narodu, to muszą one być wykonane i z tym liczą się na ogół wszyscy. Coraz częściej między rasowymi muzykami spotykamy ludzi o doskonałym poczuciu społecznym, możemy więc z otuchą myśleć o przyszłości, działając w społeczeństwie młodym, podatnym na dobrze obmyśloną i przeprowadzoną akcję kulturalną. Doświadczenia polskie nad „muzyfikacją" społeczeństwa, jak Ormuz, koncerty miejskie — były niemal rewelacją dla tych kongresistów, z którymi miałem sposobność o tym rozmawiać. Zwłaszcza nieproporcjonalne wydawały się środki, którymi u nas dysponuje się na ten cel. Ogólne wrażenie też z porównania naszych stosunków z omawianymi na kongresie było, że przy takich możliwościach materialnych i takiej ocenie wagi zagadnień kultury muzycznej, jak w wielu krajach reprezentowanych na kongresie, muzycy polscy zdziałaliby znacznie więcej, niż ich zagraniczni koledzy.

Rezerwując sobie omówienie spraw radia w następnym artykule, chciałbym tym optymistycznym stwierdzeniem zakończyć me sprawozdanie.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

TW
MP